

छात्रोपयोगी ग्रंथमाला २

प्राचीन कवियों की काव्य-साधना

[हिन्दी के दस प्रमुख प्राचीन कवियों के जीवन और काव्य की आलोचना]

संशोधित एवं परिवर्धित संस्करण

श्री १० धीरेन्द्र वर्मा पुस्तक-संग्रह

लेखक

राजेन्द्रसिंह गौड़, एम० ए०

संपादक

श्री रामनाथ 'सुमन'

साधना-सदन

७७ लूकरगंज,

इलाहाबाद—१

साधना-सदन
इलाहाबाद—१

चतुर्थावृत्ति
अगस्त, १९५८

मूल्य
पाँच रुपये

मुद्रक : हिन्दी साहित्य प्रेस, प्रयाग

निवेदन

प्रस्तुत आलोचना पुस्तक का प्रथम संस्करण सन् १९४७ में प्रकाशित हुआ था। उस समय तक हिन्दी का जो आलोचना-स्तर था उसी के अनुरूप इसकी रचना की गई थी। नई खोजों के अभाव में इसके दूसरे और तीसरे संस्करण भी ज्यों के त्यों प्रकाशित हुए। परन्तु जब इसके चतुर्थ संस्करण की नौबत आई और इसके साथ ही हिन्दी कतिपय प्राचीन कवियों के संबंध में नई खोजों के फलस्वरूप आलोचकों के दृष्टिकोण में परिवर्तन की फलक दिखाई देने लगी तब मुझे भी अपनी इस रचना में हेर-फेर करने की प्रेरणा मिली। मैंने प्राचीन कवियों के संबंध में उपलब्ध सामग्री का यथा शक्ति अध्ययन किया और इस अध्ययन पर मैंने आदि से अन्त तक इसकी रूपरेखा ही बदल दी। प्राचीन कवियों में सेनापति और घनानंद को त्याग देने की जो भूल मैंने इसके पूर्व-संस्करणों में की थी उसका मैंने इस संस्करण में परिमार्जन किया जिससे आठ के स्थान पर इसमें दस प्राचीन कवियों को स्थान मिल गया और इस कारण इसकी पहले से कहीं अधिक उपयोगिता बढ़ गई। अब इंटर, बी० ए०, विशारद तथा एम० ए० के परिच्छार्थी इससे पूरा लाभ उठा सकते हैं।

प्राचीन कवियों के जीवन और काव्य की आलोचना करते समय मैंने किसी विशिष्ट शैली का अनुगमन नहीं किया है। मैंने उन्हें भीतर और बाहर, दोनों ओर से देखने की चेष्टा की है। उन्हें अपनी किन-जीवन परिस्थितियों से कविता करने की प्रेरणा मिली, उन पर उनके समय के वातावरण का क्या प्रभाव पड़ा और उस प्रभाव के फलस्वरूप उन्हें अपने काव्य में क्या-क्या परिवर्तन करने पड़े, इन सब बातों पर ध्यान रखते हुए मैंने उनके काव्य के भाव-पक्ष एवं कला-पक्ष पर एक सुनिश्चित क्रम से विचार किया है। ऐसा करते समय मैंने विद्यार्थियों की कठिनाइयों का पूरा ध्यान रखा है। गूढ़ और सूक्ष्म आलोच्य विषयों को अपने अध्यापन अनुभव के आधार पर मैंने अत्यन्त सरल ढंग से समझाने की चेष्टा की है।

और उपयुक्त उद्धरणों-द्वारा अपने कथन की पुष्टि की है। तात्पर्य यह कि मेरी आलोचना-शैली वही है जो शिक्षक तथा विद्यार्थियों के बीच समा-दृत है और जिसके आधार पर परीक्षक परीक्षाओं में प्रश्न पूछा करते हैं। इस दृष्टि से इस आलोचना-पुस्तक का अपना महत्व है।

इस पुस्तक के प्रणयन में मैंने सर्वत्र अपनी ही सूक्ष्म-बुद्धि का परिचय नहीं दिया है। मुझे उन सभी आलोचकों की अमूल्य रचनाओं से सहायता लेनी पड़ी है जिन्होंने कबीर, सूर, जायसी, तुलसी, केशव, सेना-पति, विहारी, भूषण, देव और घनानन्द के जीवन और कृतित्व पर अपनी लेखनी का चमत्कार दिखाया है। जहाँ तक हो सका है, मैं प्रसगानुकूल उनके नामों का उल्लेख किया है और उनकी रचनाओं के उद्धरण देकर मैंने अपने तत्संबंधी मत की पुष्टि की है। अतः मैं उन सबका हृदय से आभारी हूँ।

प्रत्येक रचना अपने में पूर्ण नहीं होती, इसमें कुछ न कुछ भूलें रह ही जाती हैं। खोजने से इस रचना में भी अनेक भूले मिल सकती हैं। यदि आलोचना-प्रेमियों ने उन भूलों की ओर मेरा ध्यान आकृष्ट किया तो इस रचना के अगले संस्करण में मैं उन्हें सुधारने की भरपूर चेष्टा करूँगा। इस निवेदन के साथ मुझे पूर्ण आशा और विश्वास है कि हिन्दी के विद्यार्थी मेरी इस पुरानी रचना को नए रूप में पाकर सहर्ष इसका स्वागत करेंगे और इसकी उपयोगिता से लाभ उठा कर मेरे परिश्रम को सफल करने की चेष्टा करेंगे।

२५७, नेहरू नगर
इलाहाबाद-३

—राजेन्द्रसिंह गौड़

विषय-क्रम

कावि	समय	पृष्ठ
१. संत कबीर	स० १४२५—१५०५	१-४०
२. मलिक मुहम्मद जायसी	सं० १५२०—१५६६	४१-६४
३. सूरदास	सं० १५३५—१६४०	६५-१५२
४. तुलसीदास	सं० १५८६—१६८०	१५३-२०६
५. केशवदास	सं० १६१२—१६७४	२०७-२३७
६. सेनापति	स० १६४६—१७२६	२३८-२७६
७. बिहारी	सं० १६५२—१७७१	२७७-२६६
८. भूषण	सं० १६६५—१७८८	३००-३२६
९. देवदत्त	सं० १७३०—१८२४	३२७-३५७
१०. घनानंद	सं० १७४६—१८१७	३५८-४२६

: १ :

संत कबीर

जन्म सं०—१४२५ : मृत्यु सं०—१५०५

जीवन-परिचय

संत कबीर का जन्म कब और कहाँ हुआ, यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता। कबीर-पथियो का विश्वास है कि वह ज्योति-स्वरूप होकर लहरतारा के कमल-पत्र पर अवतीर्ण हुए थे। इसी प्रकार उनमें यह भी किंवदन्ती है कि उनका जन्म स्वामी रामानन्द के आशीर्वाद के फलस्वरूप एक विधवा ब्राह्मणी के गर्भ से हुआ था। उस विधवा ब्राह्मणी ने लोक-लज्जा के भय से उन्हें लहरतारा तालाब के निकट फेंक दिया। संयोगवश नीरू नाम का एक जुलाहा अपनी स्त्री नीमा के साथ उसी मार्ग से जा रहा था। नीरू सन्तानहीन था, अतएव उसने नवजात शिशु को उठा लिया और पुत्रवत् उसका पालन-पोषण किया। परन्तु इस कथन का कोई ऐतिहासिक प्रमाण नहीं मिलता। डा० रामकुमार वर्मा ने कबीर की जन्म तिथि ज्येष्ठ अमावस्या, सं० १४५५ मानी है। इसी प्रकार डा० श्याम सुन्दर दास तथा आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने उनका जन्म-सं० १४५६ स्वीकार किया है। पं० परशुराम चतुर्वेदी का मत इन सब से भिन्न है। उन्होंने कई सतों के समय की छान-बीन करके यह अनुमान लगाया है कि कबीर का जन्म सं० १४२५ के लगभग हुआ था। जब तक इसके विरुद्ध पुष्ट प्रमाण नहीं मिलते तब तक हमें यही तिथि मान्य है।

कबीर का जन्म-स्थान भी विवादास्पद है। कुछ लोग उनका जन्म-न मगहर, कुछ लोग आजमगढ़ का बेलहरा ग्राम और कुछ लोग काशी मानते हैं। 'धनी घरमदास की शब्दावली' में एक पद है—'प्रगट भये कासी दास कहाइया'। इससे स्पष्ट होता है कि कबीर का जन्म काशी में ही हुआ

था। वह काशी के जुलाहा थे। उनके पिता का नाम नीरू अथवा नूरी और माता का नाम नीमा था। लोई और धनियाँ नाम की उनकी दो पत्नियाँ भी थी जिनसे दो सन्ताने थी—एक पुत्र कमाल और एक पुत्री कमाली। इन सब के भरण-पोषण का भार कबीर पर ही था। आर्थिक दृष्टि से उनका परिवार सुखी नहीं था। साधु-सन्तों के स्वागत-सम्मान में उनकी आय का अधिक भाग निकल जाता था। कपड़ा बुनना खास पेशा था, परन्तु रामधुन में मस्त रहने के कारण उनके पास इसके लिए भी समय का अभाव रहता था। फिर भी उन्होंने कभी किसी के सामने हाथ नहीं फैलाया। दान और भिक्षावृत्ति की ओर वह कभी नहीं झुके। गार्हस्थ्य-धर्म का पालन करते हुए साधु-संतों की सेवा करना और रामधुन में मस्त रहना उन्होंने अपने जीवन का लक्ष्य बना लिया था। आडम्बरो से वह दूर रहते थे। व्रत, रोजा, नमाज आदि में उनका विश्वास नहीं था। गृहस्थ होकर भी वह गृहस्थ नहीं थे, लौकिक होकर भी वह लौकिक नहीं थे, मुसलमान होकर भी वह मुसलमान नहीं थे। वह केवल मानव थे, सीधे-सच्चे मानव !

कबीर अशिक्षित थे। वह जिस परिवार में उत्पन्न हुए थे उसमें साक्षरता का कोई महत्व नहीं था। उन्होंने कभी 'कागद' और 'कलम' का स्पर्श नहीं किया। किसी धर्म-विशेष में वह दीक्षित भी नहीं हुए। कहा जाता है कि स्वामी रामानन्द उनके गुरु थे। परन्तु ऐतिहासिक प्रमाणों से यह बात सिद्ध नहीं होती। स्वामी रामानन्द संत ज्ञानेश्वर (सं० १३३१-५२) के समय में हुए थे। इस प्रकार दोनों के आविर्भाव-काल में लगभग एक शताब्दी का अन्तर है। ऐसी स्थिति में स्वामी रामानन्द कबीर के गुरु नहीं हो सकते। कबीर की रचनाओं के अध्ययन से ज्ञात होता है कि उनका 'विवेक' ही उनका गुरु था। वह न तो किसी धर्म के फेर में पड़े और न किसी गुरु के। 'बारह बरस बालापन बीते, बीस बरस कछु तपन कियो'—से स्पष्ट होता है कि लगभग ३०-३२ वर्ष की अवस्था में उन्हें पूर्ण वैराग्य हुआ। इसके बाद वह घर से निकले और भूँसी, मानिकपुर, वृन्दावन, मथुरा, मक्का, बगदाद, समरकन्द, बुखारा आदि की यात्रा की। अपनी इन यात्राओं से उन्होंने बहुत कुछ सीखा-समझा और फिर उसी के आधार पर

उन्होंने अपनी उपासना का मार्ग निश्चित किया ।

कबीर की मृत्यु स० १५०५ में मगहर में हुई । कबीर-पन्थियों का कहना है कि जब उनके शव को हिन्दुओं ने जलाना तथा मुसलमानों ने दफनाना चाहा तब वह लुप्त हो गया और उसके स्थान पर कुछ फूल बच रहे । इन फूलों को हिन्दू तथा मुसलमान-शिष्यों ने आपस में बाँट लिया । यह किंवदन्ती भी निराधार और ऐतिहासिक प्रमाण-रहित है । इस समय मगहर में उनके मृत्यु-स्थान पर एक समाधि और एक मक़बरा बना हुआ है ।

कबीर का समय

कबीर का जीवन-वृत्त उनके युग का सर्वोत्तम इतिहास है । इस इतिहास में हमें उस समय की राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा साहित्यिक, सभी प्रकार की प्रवृत्तियों का समावेश मिलता है । राजनीतिक दृष्टि से यदि देखा जाय तो ज्ञात होगा कि वह उथल-पुथल का युग था । कबीर का जन्म यदि स० १४२५ में होना मान लिया जाय तो फीरोज़ तुग़लक़ के शासन-काल (स० १४०८-४५) से सैयद-वंश के शासन-काल (सं० १४७१-१५०४) तक उनका होना सिद्ध होता है । भारतीय इतिहास में यह समय अत्यन्त अशान्ति का समय माना जाता है । महमूद तुग़लक़ की अयोग्यता, अमीरो की दलबन्दी, प्रान्तीय सूबेदारों की विद्रोह-भावना और फिर सं० १४५५ में तैमूर लंग का आसुरी आक्रमण—इतिहास की ऐसी घटनाएँ थीं जिनसे उस समय भारत का संपूर्ण राजनीतिक वातावरण विषाक्त हो गया था । दिल्ली नष्ट हो गयी थी, मुसलिम-साम्राज्य छिन्न-भिन्न हो गया था, प्रान्तों के सूबेदार स्वाधीन हो गये थे और चारों ओर गडबड़ी फैल गयी थी । दुर्भिक्ष और महामारी का भी इसी समय प्रकोप बढ़ा और सड़खों व्यक्ति काल के ग्रास बन गये ।

राजनीतिक वातावरण की भौति ही तत्कालीन धार्मिक वातावरण भी अत्यन्त दूषित और विषाक्त था । एक ओर हिन्दू और मुसलमानों के बीच धार्मिक रूग्ण हो रहे थे तो दूसरी ओर हिन्दुओं में भिन्न-भिन्न मतों के माननेवालों के बीच ईर्ष्या और द्वेष की भावना प्रबल होती जा रही

थी। बौद्ध, वैष्णव, शैव, शाक्त, जैनी, योगी, यती, संन्यासी, नाथ-पंथी, सब आपस में लड़-भिड़ रहे थे। पाखंड का बोल-बाला था। वेद, उपनिषद्, गीता आदि धार्मिक ग्रंथों के उपदेश से जनता का संपर्क छुटता जा रहा था और अंधविश्वास में लोगों की आस्था दृढ़ होती जा रही थी। चमत्कारी साधु-संतों का समाज में विशेष आदर होता था। इस्लाम-धर्म की मूल भावना में भी परिवर्तन हो चला था। उसमें भी 'पीर' और 'अौलिया' पूजे जाने लगे थे। उसके अन्तर्गत एक नया सम्प्रदाय—मूफ़ी सम्प्रदाय—भी धीरे-धीरे फैल रहा था। ऐसे धार्मिक वातावरण में सामाजिक विषमता का होना स्वाभाविक था। छोटे-बड़े, ऊँच-नीच, धनी-निर्धनी, छूत-अछूत, ब्राह्मण-अब्राह्मण की दूषित भावनाओं के कारण संपूर्ण भारतीय समाज की शक्ति छिन्न-भिन्न होती जा रही थी। आश्चर्य की बात तो यह है कि मानव-मानव के बीच जातिगत-विभाजनो एवं वर्गीकरणों के कारण अशान्ति के होते हुए भी उनका विरोध करना तो दूर रहा, भिन्न-भिन्न धर्म-ग्रंथों के आधार पर उन्हें आवश्यक एवं धर्म-सगत बताकर पारस्परिक अनैक्य की भावनाओं को और भी दृढ़ किया जा रहा था। पाखंडी, पापी, स्वार्थी, आडम्बर-प्रिय और धूर्त साधु-संन्यासी चारों ओर घूम-घूमकर गृहस्थों को उल्टे-पुल्टे उपदेश देते थे और उन्हें उल्लू बनाकर अपना स्वार्थ सिद्ध करते थे।

साहित्यिक दृष्टि से कबीर का समय एक विशेष प्रकार के साहित्य का युग था। उसमें जो साहित्य बन सकता था वह था—संत-साहित्य। इस साहित्य की नींव पड़ चुकी थी। चौरासी सिद्ध, नाम देव, त्रिलोचन, सधना आदि संतों की बानियों का प्रचार बढ़ रहा था। गीत-गोविन्दकार जयदेव (सं० १२३६-६२) के पद भी गाये जाते थे। मैथिल-कवि विद्यापति (सं० १४१७-१५०५) के गीतों का भी प्रचार था। संतों की बानियों में काव्य के शास्त्रीय विधि-विधानों का उपभोग कम अथवा नाम मात्र के लिए होता था। उनमें अधिकांश ब्रह्म-विचार और माया की निन्दा को ही स्थान प्राप्त था। दोहा, चौपाई, सबद, बानी आदि में संत अपनी-अपनी भावनाएँ व्यक्त करते थे और इन्हों को उनके शिष्य-प्रशिष्य चारों

और गाते फिरते थे। सन्नेप मे यह तानपूरे का साहित्य था। इस साहित्य के साथ-साथ काव्य-रचना की शास्त्रीय पद्धति का भी प्रचार था। सामन्ती दरबारो मे शास्त्रीय पद्धति से कविता करनेवाले कवि थे। यश और अर्थ प्राप्त करने के लोभ से वे अपनी-अपनी रचनाओ मे नवीन कला-कौशल का आयोजन करते थे। काव्य-रचना मे उनका उद्देश्य होता था—अपने अपने सामन्तो का गुण-गान करना और उनकी भृङ्गार-प्रियता को उत्तेजित करना। कुशल कवि वही समझा जाता था जो इन दोनो उद्देश्यो का सफलतापूर्वक निर्वाह कर सके। तात्पर्य यह कि उस समय जैसा समाज था वैसा ही उसका साहित्य !

कबीर का व्यक्तित्व

देश की ऐसी विषम परिस्थितियो मे जन्म लेकर कबीर ने उसका पथ-प्रदर्शन किया। उनके-जैसे व्यक्ति के लिए यह बड़े साहस का काम था। एक तो जुलाहा, दूसरे अपढ़। इन असुविधाओ के अतिरिक्त काशी के पंडितो और इस्लामी राज्य के मौलवियो और काजियो का विरोध ! पर कबीर ने किसी की भी परवाह नही की। वह अपनी आत्मा के सच्चे उपासक थे। आत्मा का सच्चा उपासक न तो किसी सम्प्रदाय मे विश्वास करता है और न किसी के सामने घुटने टेकता है। वह किसी पिटे-पिटाए मार्ग पर भी नहीं चलता। किसी का अनुशासन भी उसे प्रिय नहीं होता। वेद, शास्त्र, गीता और कुरान मे भी उसकी आस्था नही होती। ब्रत, रोज़ा, नमाज और पूजा-पाठ भी उसके लिए महत्व-हीन होते हैं। वह यदि किसी का विश्वास करता है तो अपनी आत्मा का, वह यदि किसी का कहना मानता है तो अपनी आत्मा का, वह यदि कुछ करता है तो अपनी आत्मा के विकास के लिए। कबीर इसी अर्थ मे आत्म-विश्वासी थे। वह जो कुछ करते थे, जो कुछ कहते थे उसका मूलाधार होता था उनका आत्म-विश्वास। उनकी निर्भीकता, उनकी फटकार, उनका फक्कड़पन, उनकी मस्ती, उनकी साधु-सेवा, उनका गार्हस्थ्य-प्रेम, उनकी वाणी, सब उनके आत्म-विश्वास से ओत-प्रोत थे। उनके-जैसा आत्म-विश्वासी उस समय कोई था ही नहीं। आत्मा न तो हिन्दू है न मुसलमान; न तो शेख है न

जुलाहा, न तो ब्राह्मण है न शूद्र, न तो छूत है न अछूत ! वह अजर-अमर है, अविनाशी है, ईश्वर का अश है । इसलिए वह विश्वसनीय है । मनुष्य का वही सच्चा गुरु है । जिसने अपनी आत्मा का कहना माना, वह कभी नहीं भटका । कबीर भी अपने पथ में कभी नहीं भटके । उन्होंने स्वयं अपना मार्ग बनाया और दूसरों को भी इसी प्रकार अपना-अपना मार्ग बनाने का उपदेश दिया । 'कागद की लेखी' पर विश्वास करनेवालों को उन्होंने फटकारा और कहा :—

‘पोथी पढ़ि-पढ़ि जग सुआ, पंडित भया न कोय ।’

×

×

×

‘वेद कतेब कहो क्यों झूठा, झूठा जो न विचारै ।’

कबीर के युग में सारा ऋगड़ा विचार-हीनता का ही तो था । हिन्दू और मुसलमान दोनों अपनी-अपनी विचार-शक्ति खो बैठे थे । कबीर ने आत्म-विश्वास के आलोक में सब को अपनी स्थिति पर विचार करने के लिए आमंत्रित किया । वह स्वयं विचारक थे । खोटा-खरा परखने की उनमें अद्भुत शक्ति थी । वह पूर्व-निश्चित किसी भी मान्यता को मनाने के लिए तैयार न थे । वह उस समाज में उत्पन्न हुए थे जिसे विजेता होने का अभिमान और राज्य-संरक्षण प्राप्त होने का गर्व था । वह उस सम्प्रदाय में जन्म से दीक्षित थे जो अपनी धार्मिक असहिष्णुता के कारण दिन-दहाड़े अपने विरोधी सम्प्रदायवालों को मौत के घाट उतार रहा था । वह उस कुल से संबन्धित थे जो आज की ही भाँति अपनी कट्टरता, अपनी हठधर्मी, अपने धार्मिक अधविश्वास और अपने अकखड़पन के लिए प्रसिद्ध था । परन्तु ऐसे समाज, ऐसे सम्प्रदाय और ऐसे कुल में जन्म लेकर भी वह स्वतंत्र विचार-शक्ति के कारण सब से अलग-थलग रहे । अपनी 'कथनी' और 'करनी' में उन्होंने भेद नहीं किया । वह न तो सुधारक थे और न किसी मत-विशेष के प्रवर्तक । वह इन सब से परे थे । चिन्तन के क्षेत्र में वह किसी से समझौता करना नहीं चाहते थे । 'सत्य' की खोज में वह इसे बाधक समझते थे । अपनी इस प्रवृत्ति के कारण उन्होंने न तो किसी का शिष्यत्व स्वीकार किया और न 'कागद की लेखी' से ही कुछ

नाता रखा । परमात्मा के घर से वह जो शरीर, जो मन, जो हृदय और जो मस्तिष्क लेकर आये थे उस पर उन्होंने कभी भी बाहरी रंग नहीं चढ़ाया । निर्जन वन अथवा गुफाओं में प्रवेश न कर उन्होंने अपने शरीर, मन और मस्तिष्क में ही 'सत्य' की खोज की और दूसरों का भी ऐसा ही करने के लिए प्रोत्साहित किया । डा० गोविन्द त्रिगुणायत के शब्दों में 'सत्य के उस अनन्य उपासक में श्रेष्ठ दार्शनिक बुद्धिवादिता और चिन्ता, कष्टर क्रान्तिकारियों की क्रान्ति-भावना और कठोरता, अनन्य भक्त की ओर प्रेमानुभूति, सच्चे आलोचक की स्पष्ट वादिता, सच्चे साधु की आचरण-प्रियता, आदर्श पुरुष की कर्तव्य-परायणता, योगियों की अक्खड़ता तथा पक्के फकीर की साधना थी ।' वह 'राम' के ही नहीं, राम-भक्तों के भी भक्त थे । वह कहते थे :—

‘सपनेहु बरराई के जेहि मुख निकसे राम ।

ताके पग की पाँवरी, मेरे तन को चाम ॥’

कबीर श्रमजीवी थे । उत्तराधिकार के रूप में उन्हें जो व्यवसाय मिला था उसका उन्होंने कभी परित्याग नहीं किया । अपने परिवार का भरण-पोषण और साधु-संतों की सेवा वह अपनी ही कमाई से करते थे । उनमें इतनी आत्म-निर्भरता थी कि वह जीवन की किसी भी परिस्थिति में घबड़ाते नहीं थे । उनकी माता उनके स्वतंत्र विचारों के लिए उन्हें फटकारती थीं, उनकी पत्नियाँ उन्हें कोसती थीं, पर वह रहते थे अडिग और अचल । पारिवारिक जीवन में उनके व्यक्तित्व की इसी विशेषता ने उन्हें सहिष्णु, उदार, गभीर और शान्त बना दिया था । भाग्यवाद में उनका अटल विश्वास था । अपने संबंध में वह कहते थे:—

‘कबीर कूता राम का, सुतिया मेरा नाँव ।

गले राम की जेवडी, जित खैंचै तित जाऊँ ॥’

ऐसा था कबीर का व्यक्तित्व जिसके निर्माण में उनका अपना ही हाथ था । डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने उनके व्यक्तित्व के संबंध में ठीक ही लिखा है कि 'हजार वर्ष के इतिहास में कबीर-जैसा व्यक्तित्व लेकर कोई लेखक नहीं उत्पन्न हुआ ।'

कबीर का महत्व

कबीर सन्धि-काल के विचारक और चिन्तक थे। उनका समय दो परस्पर विरोधी सभ्यताओं एवं संस्कृतियों के संघर्ष का युग था। इस संघर्ष का प्रभाव तत्कालीन जीवन के प्रत्येक क्षेत्र—राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक, साहित्यिक तथा धार्मिक—पर पड़ रहा था और उसके दुःखद परिणाम स्पष्ट होते जा रहे थे। साथ ही यह भी अनुभव किया जा रहा था कि यदि विजेताओं को विजितों के साथ इसी देश में जमकर रहना है तो उन्हें यहाँ के जीवन-सिद्धान्तों के साथ किसी-न-किसी रूप में समझौता करना होगा। समझौते की यह भावना उच्च स्तर के लोगों की अपेक्षा निम्न स्तर के लोगों में विशेष रूप से घर कर रही थी। वस्तुतः निम्न स्तर के लोग ही हेय, तिरस्कृत, उपेक्षित और पीड़ित थे। कोई उन्हें पूछने वाला नहीं था। शासक, साधु, संन्यासी, पूँजीपति—सब उन्हीं के परिश्रम की कमाई पर मौज उड़ाते थे। सन्धि में, उनका वर्ग शोषित वर्ग था जिसमें हिन्दू और मुसलमान दोनों सम्मिलित थे। आर्थिक दृष्टि से ही नहीं, सामाजिक दृष्टि से भी इस वर्ग के लोग उपेक्षित थे। वर्ण-व्यवस्था की जटिलता और उससे उत्पन्न दोषों के कारण हिन्दू लुब्ध थे और मुसलमान तुर्की, अरबी, नव मुस्लिम आदि कई वर्गों में विभाजित हो गये थे। इस प्रकार हिन्दू तथा मुसलमान दोनों अपनी-अपनी सामाजिक व्यवस्थाओं से पीड़ित थे। धर्म-साधना की दृष्टि से भी इनमें कहीं साभ्य नहीं था। हिन्दुओं में बौद्ध, जैनी, वैष्णव, शैव, शाक्त, संत, नाथ-पंथी आदि अनेक परस्पर विरोधी मतों के माननेवाले थे तो मुसलमानों में शिया, सुन्नी, सूफ़ी आदि कई परस्पर-विरोधी सम्प्रदायवाले उत्पन्न हो गये थे। तात्पर्य यह कि क्या हिन्दू और क्या मुसलमान सब का जीवन संघर्षमय हो गया था। सबके जीवन में अनैतिकता, पाखंड, अधविश्वास और स्वार्थपरता ने घर कर लिया था।

ऐसे समाज और ऐसे वातावरण में जन्म लेकर कबीर ने उसके संस्कार एवं उद्धार का दावा नहीं किया। उनके हृदय पर तत्कालीन वातावरण की छाप अवश्य पड़ी, परन्तु उस छाप से प्रभावित होकर उन्होंने

सामाजिक अथवा धार्मिक नेता बनने की चेष्टा नहीं की। वह साधक थे, सुधारक नहीं। वह सर्व-धर्म समन्वयकारी भी नहीं थे। सर्व-धर्म समन्वय से जो तात्पर्य ग्रहीत होता है वह उनमें नहीं था। अपने समय के दूषित वातावरण में उन्होंने या तो अपने मन को समझाया या फिर उन साधु-संतों को जो उनके संपर्क में आते थे। सार्वजनिक रंगमंच से उन्होंने कभी कोई उपदेश नहीं दिया। वह व्यक्तिवादी थे, तुलसी की भाँति समाजवादी नहीं थे। उनके 'राम' तुलसी के लोकनायक 'राम' नहीं, उनके अपने 'राम' थे, उनके हृदय, मन और मस्तिष्क में निवास करनेवाले 'राम' थे। ऐसे 'राम' की उपासना के मार्ग में अधविश्वास, पाखंड, छूत-अछूत, ऊँच-नीच, हिन्दू-मुसलमान, व्रत-उपवास, रोजा-नमाज, मूर्तिपूजा, अवतारवाद आदि से संबंधित जो भी कूड़ा-करकट उन्हें दिखाई दिया उसे उन्होंने स्वानुभूति-जन्य-ज्ञान की झाड़ू से कहीं हलके हाथों और कहीं कुछ जोर लगाकर साफ किया। इससे उनकी साधना का मार्ग तो परिष्कृत हो ही गया, साथ ही उस समय के साधु-संतों तथा उनके संपर्क में आनेवाले गृहस्थों को भी लाभ उठाने का अवसर मिला। इसे यदि कोई सुधार की सज्ञा देना चाहे तो दे सकता है, परन्तु इसके बल पर कबीर को 'समाज सुधारक', 'सर्व-धर्म-समन्वयकारी', 'हिन्दू मुस्लिम-ऐक्य-विधायक', 'विशेष संप्रदाय के संस्थापक' आदि कहना उनकी साधना के प्रति अन्याय करना होगा। वह इनमें से एक भी नहीं थे। वह केवल व्यष्टिवादी थे, 'समष्टि वृत्त उनके चित्त का स्वाभाविक धर्म नहीं था।' इसलिए वह सामाजिक जीवन-निर्माण की कोई चिर नवीन योजना, कोई अभिनव कार्यक्रम लेकर सामने नहीं आये। उन्होंने कहा :—

‘सुर, नर, मुनि, जन, औलिया ये सब उरली तीर ।

अलह-राम का गम नहीं, तँह घर किया कबीर ॥’

×

×

×

‘कोई ध्यावै निराकार को, कोई ध्यावै साकारा ।

वह तौ इन दोऊ ते न्यारा, जानै जाननहारा ॥’

×

×

×

‘एक कहो तो है नहीं दोय कहो तो गारि ।
है जैसा तैसा रहै, कहै कबीर विचारि ॥’

× × ×
‘ज्यों तिल माही तेल है, ज्यों चकमक में आगि ।
तेरा साईं तुज्ज में, जागि सकै तो जागि ॥’

× × ×
‘आतम में परमातम दरसै, परमातम में भाई ।
भाई में परछाईं दरसै, लखै कबीरा साईं ॥’

× × ×
‘बीज मध्य ज्यौ वृच्छा दरसै, वृच्छा मद्धे छाया ।
परमातम मे आतम तैसे, आतम मद्धे माया ॥’

‘गुप्त प्रकट है एकै सुद्रा । काको कहिए ब्राह्मन-सुद्रा ।
भूठ गरब भूलै मत कोई । हिन्दू तुरक भूठकुल दोई ॥’

यही आध्यात्मिक रस कबीर की वाणी का शृङ्गार है और इसी रस से उनका सारा जीवन ओत-प्रोत है । इसमें सुधार की प्रवृत्ति है अवश्य, पर वह समष्टि की ओर उन्मुख न होकर व्यष्टि की ओर है । कबीर व्यक्ति को संबोधित करके कहते थे, समाज को संबोधन करके नहीं । उनके पास सबसे कहने के लिए एक बात थी और वह थी :—

‘लोगा भरमिन भूलहू भाई !

खालिकु खलकु, खलकु महिं खालिकु पूरि रह्यो सब ठाई ।

मांटी एक अनेक भाति कर, साजी साजनहारे ॥

न कछु पोच मांटी के भांड़े, न कछु पोच कुम्हारे ।

सब महिं सच्चा एकौ सोई, तिसका कीआ सब कुछ होई ॥’

इसे कोई माने तो वाह-वाह, न माने तो वाह वाह ! कबीर मस्त मौला थे । दाएँ-बाएँ, आगे-पीछे मुडकर देखने की उन्हें फुसंत नहीं थी । कोई दल बनाकर, कोई सम्प्रदाय खड़ा कर चलनेवालों में वह नहीं थे । कोई उनके पीछे चले या न चले, इसकी चिन्ता उन्होंने नहीं की । ‘अपनी

राह तू चले कबीरा'—उनका आदर्श था । इस 'अपनी राह' का निर्माण उन्होंने धर्म, सम्प्रदाय, जाति, कुल और शास्त्र की रूढ़ियों से मुक्त हो कर किया था ।

कबीर-व्यक्तिवादी होकर भी समाज-विरोधी नहीं थे । जिन आचार-विचारों से समाज को क्षति पहुँचती थी उनसे उनका विरोध अवश्य था । एक शब्द में वह मानव-समाज के पक्षपाती थे, मानव समाज को हिन्दू और मुसलमान के रूप में विभाजित देखना वह पसन्द नहीं करते थे । यही उनका समता-भाव था । मानव-मानव के बीच इस समता-भाव की प्रतिष्ठा करने के लिए ही उन्होंने तत्कालीन पाखंड पूर्ण जीवन की आलोचना की । वह पर-छिद्रान्वेषी नहीं थे । वह आत्मा और शरीर दोनों का सस्कार करने पर बल देते थे । वह स्वयं इस मार्ग के पथिक थे । 'घट-घट में साहब रम रहा' कहकर उन्होंने आत्मा की एकता घोषित की थी, 'ज्यों की त्यों धर दीनी चदरिया' कहकर उन्होंने शरीर की शुद्धता प्रमाणित की थी और 'हिन्दू-तुरक न कोई' कहकर उन्होंने मानव-समाज की प्रतिष्ठा की थी । यही उनके जीवन का लक्ष्य, यही उनका धर्म और यही उनका मूलमंत्र था । वह अपने समय के सभी धर्मों, मतों और सम्प्रदायों में इसी मूलमंत्र का आभास पाते थे, परन्तु जनता थी इससे विमुख । वह बाह्याडम्बरो में लिप्त थी । ऐसी स्थिति में कबीर को उन पर चोट करनी पड़ती थी । उन पर चोट करते समय वह दूसरों को ही सावधान नहीं करते थे, स्वयं भी उन से अपनी रक्षा करते थे ।

कबीर उच्च कोटि के साधक थे । अपनी साधना के क्षेत्र में वह किसी से समझौता करना पसन्द नहीं करते थे । आलोचकों ने उन्हें बौद्ध, जैन, सूफ़ी, नाथ-सम्प्रदाय, हठयोग, वेद, उग्रनिषद, कुरान आदि विभिन्न सम्प्रदायों एवं धर्म-ग्रन्थों से प्रभावित घोषित किया है और उनकी रचनाओं से प्रमाण भी दिये हैं । आलोचना की दृष्टि से इन बातों का महत्त्व हो सकता है, पर कबीर की साधना-पद्धति की दृष्टि से इनका कोई महत्त्व नहीं है । कबीर ने उस 'सत्य' को ग्रहण कर लिया था जिसके प्रकाश में जीवन और जगत का कोई रहस्य छिप ही नहीं सकता था । ज्ञान के मूल स्रोत को वह पहचान गये थे । उससे उनका पूर्ण सम्पर्क स्थापित हो चुका

था। इसलिए सभी धर्मों, मतों और सम्प्रदायों के मूल भाव स्वतः उनकी वाणी में आ गये थे। उन्होंने कभी किसी मत अथवा सम्प्रदाय से प्रभावित होकर कोई रचना नहीं की। अपनी मस्ती के क्षणों में वह तानपूरा लेकर बैठ जाते थे और उस समय उनके मुख से जो कुछ निकलता था उसे आप चाहे काव्य कह लें, चाहे संत-वाणी। वह न तो कवि थे, न सुधारक। वह सीधे-सादे सच्चे साधक थे।

कबीर पर प्रभाव

ऐसे आत्म-दर्शी संत पर तत्कालीन परिस्थितियों का कहाँ तक प्रभाव पड़ा यह अवश्य विचारणीय है। ऐतिहासिक दृष्टि से उस समय मुख्यतः निम्न धार्मिक विचार-धाराएँ प्रचलित थी :—

१. सगुण वैष्णव-धारा।
२. निर्गुण ज्ञानश्रयी धारा।
३. नाथ-पंथी योग की धारा।
४. सहजयानी धारा।
५. जैन-धर्म की धारा।
६. सूफी प्रेम-मार्गी धारा।
७. इस्लाम की एकेश्वरवादी धारा।

कबीर के आलोचकों ने उन पर पड़े हुए इन्हीं विभिन्न धाराओं के प्रभावों को आँका है और उनके संबन्ध में अपना-अपना मत स्थिर किया है। इन धाराओं के विभिन्न सिद्धान्तों का स्पष्टीकरण और उन सिद्धान्तों से प्रभावित कबीर की रचनाओं का मूल्यांकन करते समय दो बातों पर विशेष रूप से ध्यान देना आवश्यक है। पहली बात तो यह कि कबीर ने कहीं भी शास्त्रीय विधि से अपने सिद्धान्तों की समीक्षा नहीं की और दूसरी बात यह कि उन्होंने अपने समय के विभिन्न मत-मतान्तरों के मूल सिद्धान्तों में इतना सूक्ष्म भेद कर दिया कि शीघ्र उनका रहस्य नहीं खुलता। इसके साथ ही हमें यह भी स्मरण रखना है कि उन्होंने अपने समय के किसी मत का खंडन अथवा उपहास नहीं किया। सब मतों के प्रति उनका आदर का भाव था। उनका विरोध मत-विशेष के उन अनुयायियों से था जो

माखड़ी, धूर्त और दोगी थे। वह तो कहते थे :—

‘बेद, कतेब कहो क्यों झूठा, झूठा जो न विचारै।’

वास्तव में कबीर के समय के लोग लकीर के फकीर होकर विचार-शक्ति खो बैठे थे। मत की प्रतिष्ठा उसके अनुयायियों के हाथ में होती है। अनुयायी जब विचार-शक्ति से हीन हो जाते हैं तब मत की प्रतिष्ठा नष्ट हो जाती है, एक मत का दूसरे मत से विरोध आरंभ होता है और इस प्रकार सारा वातावरण विषाक्त हो जाता है। इसलिए कबीर ने सब को चेतावनी दी और स्वयं भी पक्के विचारक बने। उन्होंने प्रत्येक मत के मूल-मिद्धान्तों में गहराई तक उतर कर विचार किया, समझा-बूझा और फिर पाया कि सब मूलतः एक ही हैं, कोई किसी से भिन्न नहीं है। यही उनका ‘विवेकु’, यही उनका ‘गुरु’ और यही उनकी साधना का आधार बना। अपनी साधना के लिए इस आधार को पाकर उन्होंने फिर किसी आधार की चिन्ता नहीं की। वह मुसलमान थे अवश्य, पर उन्होंने अपनी साधना के लिए इस्लाम-धर्म से कुछ भी नहीं लिया। इस्लाम के एकेश्वर-वाद के प्रति उनका आदर का भाव था, पर उसमें उनका विश्वास नहीं था। उन्होंने सुन्नत, गो-वध, रोजा, नमाज, ईद, बकरीद और सामूहिक उपासना का ही विरोध नहीं किया, अपितु उस ‘खुदा’ को भी नहीं माना जो अपनी रचा हुई दुनिया और जीवों पर शासन करता है। मुसलमानों का खुदा अपने ऊपर (खुदा पर) ईमान लानेवालों पर रहम करता एवं उन्हें बहिश्त (स्वर्ग) देता है और न ईमान लानेवालों को दोजख (नर्क) भेजता है। कबीर का ‘खुदा’ ऐसा ‘खुदा’ नहीं है। वह सर्वव्यापी है। वह साम्प्रदायिकता के सकुचित घेरे में बंधा नहीं है। वह ‘राम’, ‘रहीम’, ‘करीम’, ‘साहिव’, ‘गोविन्द’, ‘माता’, ‘पिता’, ‘स्वामी’ सब कुछ है और कुछ भी नहीं है।

सूफ़ी धर्म-भावना इस्लाम धर्म का ही एक अंग है। कबीर के समय में इस धर्म-भावना का पर्याप्त प्रचार था। कबीर ने अपने समय के सूफ़ी महात्माओं का सत्संग भी किया था और उनके उपदेश भी उन्होंने सुने थे, परन्तु उन्होंने उनसे कुछ भी नहीं सीखा। अनेक आलोचकों ने उनकी

रचनाओं में प्रेम और विरह-तत्त्व को प्रधानता देकर उन्हें सूफी मत से प्रभावित होने की घोषणा की है, पर ध्यान से देखने पर यह सर्वथा भ्रामक ही सिद्ध होता है। साधना के क्षेत्र में सयोग और वियोग का समावेश भारतीय देन है। कबीर इसी देन से प्रभावित हैं। इस देन का विकास दो रूपों में मिलता है : (१) पूर्वात्य और (२) पाश्चात्य। पूर्वात्य प्रेम-निरूपण में दाम्पत्य-भाव की प्रधानता है और पाश्चात्य प्रेम-निरूपण में प्रेमी-प्रेमिका का भाव है। प्रेमी (आशिक) और पति में अन्तर है। इसी प्रकार प्रेमिका (माशूक) और पत्नी एक नहीं हैं। पत्नी का अपने पति के प्रति जैसा आकर्षण होता है और इस आकर्षण के फलस्वरूप उसके आत्म-समर्पण में जैसी पवित्रता होती है वैसी आशिक-माशूक में नहीं है। कबीर इस तथ्य को समझते थे। इसलिए उन्होंने 'हरि मेरा पीव मैं हरि की बहुरिया' कहकर पूर्वात्य प्रेम-निरूपण का ही समर्थन किया। 'पीव' और 'बहुरिया' के पीछे भारतीय दाम्पत्य जीवन की जो व्यजना है वह सूफियों की देन नहीं है। सूफियों के प्रेम-निरूपण में परमात्मा 'माशूक' और जीवात्मा (साधक) 'आशिक' है। इसके विपरीत कबीर के प्रेम-निरूपण में परमात्मा 'पति' और जीवात्मा (साधक) 'पत्नी' है। यहाँ यह कहना भी अनुचित न होगा कि कबीर ने परमात्मा को केवल 'पति' रूप में ही नहीं, अपितु पिता, माता, स्वामी आदि रूपों में भी चित्रित किया है। सूफी सम्प्रदाय में इस प्रकार की स्वतंत्रता नहीं है। यह अवश्य मान्य है कि कबीर ने सूफियों के कई पारिभाषिक शब्दों और उनकी कई शैलियों को अपनाया है, परन्तु उन सब पर भी उनके व्यक्तित्व की स्पष्ट छाप है। इस कारण उनके प्रयोग एवं अर्थ में अन्तर आ गया है।

कुछ विदेशी विद्वानों ने कबीर को ईसाई-धर्म-भावना से भी प्रभावित माना है। ईसाई-धर्म क्या, हमारा तो विश्वास है कि विश्व के सभी धर्मों का कुछ-न-कुछ प्रभाव कबीर पर मिलेगा। प्रश्न यह है कि क्या कबीर ने वास्तव में इतने धर्मों का अध्ययन और उनके आधार-भूत सिद्धान्तों का विश्लेषण किया था ? इस प्रश्न का उत्तर हमें 'नहीं' में ही देना होगा। कबीर अशिद्धित थे। यात्रा की सुविधाएँ भी उस समय नहीं थी। भारत में

ईसाई-धर्म के प्रचारक नहीं आए थे। कबीर भी योरप नहीं गये। किसी पादरी से उनकी भेंट नहीं हुई। ऐसी स्थिति में कबीर को ईसाई-धर्म-भावना से प्रभावित बनाना उनके प्रति अन्याय करना है।

यहाँ तक हमने देखा कि कबीर अपनी साधना-पद्धति के निरूपण में किसी भी अमरतीय धार्मिक विचार-परंपरा से प्रभावित नहीं थे। उन्होंने अपने 'परम तत्व' की जैसी व्याख्या की और उसके प्रति अपने संयोग-वियोग के जैसे चित्र उतार उनसे यह स्पष्ट होता है कि वह भारतीय धर्म-साधना से अवश्य प्रभावित थे। भारतीय-धर्म-साधना का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है। उसमें विश्व की सभी साधना-पद्धतियों का समाहार हो जाता है। परन्तु कबीर के समय में उसका भी रूप अत्यन्त विकृत हो गया था। उसके स्थान पर सगुण वैष्णव सम्प्रदाय, निरंजन-पथ, नाथ-पथ, सहज्यानी सम्प्रदाय, जैन-मत, तंत्र-मत आदि अनेक मतों की धूम थी। इन सब मत-मतातरो के मूलभूत सिद्धान्तों से कबीर का परिचय था। उनकी रचनाओं को देखने से ऐसा लगता है कि अन्य मतों की अपेक्षा सहज्यानी सम्प्रदाय और नाथ-पथ के सिद्धान्तों से वह अधिक प्रभावित थे। बाबा गोरखनाथ के प्रति उनका आदर का भाव था। उन्होंने अवधूतों और कनफटा योगियों का उल्लेख भी किया। योगियों के चिह्नों—किंगरी, मेखला, सीगी, जनेब, घघारी, रुद्राक्ष, अघारी, गूदरी, खप्पर, मोला आदि पर भी उनकी दृष्टि गई और उन्होंने उनका वर्णन किया। 'नाद', 'बिन्दु', 'सुरति-निरति' आदि अनेक पारिभाषिक शब्द भी उन्होंने अपनाये। पर इतना होते हुए भी उन्होंने अपनी साधना का मार्ग सर्वथा स्वतंत्र रखा। बाबा गोरखनाथ के 'अलख जगाने' के वह समर्थक नहीं थे। उनके लिए 'राम' की कृपा मुख्य थी, साधना गौण। बाबा गोरखनाथ का साधना में विश्वास था। इसके अतिरिक्त गुरु के महत्त्व की दृष्टि से भी दोनों एक नहीं हैं। बाबा गोरखनाथ के गुरु काया-साधना और योग के विशेषज्ञ हैं, कबीर के गुरु आत्मा और परमात्मा के बीच चिर संबध स्थापित करानेवाले हैं। अभिव्यक्ति की शैली दोनों की एक-सी अवश्य है। खडन-मंडन की प्रवृत्ति भी दोनों में समान है, दोनों में अक्खड़पन है, दोनों गुरु का महत्त्व स्थापित

करते हैं। कबीर कहते हैं :—

‘सो जोगी जाके मन में मुद्रा ।
रात-दिवस न करई निद्रा ॥
मन मे आसन, मन में रहना ।
मन का जप-तप मन सूँ कहना ॥
मन मे खपरा, मन में सींगी ।
अनहद नाद बजावै रंगी ॥
पंज परजारि असम करि भूका ।
कहै कबीर सो लहसै लूका ॥’

ऐसे ही और भी कई पद कबीर की रचनाओं में मिलते हैं जिनसे स्पष्ट हो जाता है कि नाथ-पथ से वह विशेष प्रभावित नहीं है। बाह्याडंबर में उनका विश्वास नहीं था। वह मन की साधना में विश्वास करते थे। इस प्रकार की साधना के लिए उन्हें वैष्णव-धर्म के सिद्धान्त अनुकूल जान पड़े। इसलिए उन्होंने उनकी प्रशंसा की और उनका समर्थन भी किया। कर्मवाद, जन्मांतरवाद, भाग्यवाद, अहिंसावाद, भक्तिवाद, ज्ञान, वैराग्य के प्रति उन्होंने अपना विश्वास प्रकट किया। वैष्णव-धर्म में भगवान के दो रूपों—सगुण और निर्गुण—की प्रतिष्ठा है। कबीर ने भगवान के निर्गुण रूप को ही अपना उपास्य माना और इस दिशा में उन्होंने उपनिषदों के सिद्धान्तों का समर्थन किया। भगवान को निर्गुण, निरंजन, जोति, स्वर प्रकाश आदि कहते हुए भी उन्होंने उसे राम, रघुनाथ, रघुराई, मोहन, बीठला, बनवारी, हरि, गोविन्द, केशव, मुरारी आदि नामों से संबोधित कर वैष्णव-भक्ति अर्थात् नारदी-भक्ति को ही प्रधानता दी :—

‘भगति नारदी रिदै न आई, काछि-कूळ तन दीना ।’

× × ×

• ‘भगति नारदी मगन सररीरा, यहि बिधि भब तरि, कहै कबीरा ॥’

नारदी-भक्ति में अवतार-वाद, मूर्ति-पूजा, यज्ञ, जप-तप, कंठी, माला, लोक-वेद की मर्यादा, तीर्थ-व्रत आदि का विधान भी है, परन्तु कबीर ने इन बाह्याचारों का विरोध किया है। भारतीय धर्म-साधना के चार अंग

माने जाते हैं : (१) कर्म, (२) ज्ञान, (३) योग और (४) भक्ति । इनमें परस्पर किसी प्रकार का विरोध नहीं है । कर्म प्रवृत्ति मार्ग है और शेष तीनों निवृत्ति-मार्ग हैं । कबीर ने अपनी साधना में केवल निवृत्ति-मार्ग को ही प्रधानता दी है । उनका यह दृष्टिकोण भी भारतीय धर्म-साधना के अनुकूल है । श्रीमद्भागवत में इस बात का स्पष्ट उल्लेख है कि भगवान् जप, तप, दान, व्रत आदि से प्रसन्न नहीं होते, वह केवल विमल भक्ति से प्रसन्न होते हैं । कबीर का विश्वास इस प्रकार की भक्ति में है । उनकी भक्ति निष्काम भक्ति है । इसका लक्ष्य है आत्मा-परमात्मा का सम्मिलन । इसी प्रकार के सम्मिलन में कबीर ने अपनी जीवन की पूर्णता का अनुभव किया और उसके आधार पर अपनी साधना का मार्ग प्रशस्त किया है ।

कबीर के सिद्धान्त

कबीर उच्च कोर्ट के निर्गुणवादी संत थे । पर निर्गुणवादी संत होते हुए भी वह दार्शनिक नहीं थे । उनकी विचारधारा सीधी-सादी थी । अपनी बुद्धिवादिता में वह तर्क की अपेक्षा अनुभूति को ही विशेष महत्व देते थे । परतत्व के प्रश्न को तर्क-द्वारा हल करनेवालों को वह मोटी बुद्धिवाला कहते थे । 'कहत कबीर तरक जो साधै ताकी मति है मोटी' कहकर वह तार्किक व्यक्तियों का उपहास किया करते थे । शास्त्रीय तर्क के अभाव में, इसीलिए, कबीर के सिद्धान्तों को समझना कठिन हो जाता है । दूसरी कठिनाई यह है कि उन्होंने स्वयं किसी मत की स्थापना नहीं की । इसलिए उनकी सिद्धान्त-सम्बन्धी सभी बातें किसी एक स्थान पर क्रम से एकत्र नहीं मिलतीं । इनके अतिरिक्त उनकी रचनाओं में सामाजिक का भी अभाव है । ऐसा लगता है कि जब जो बात उनकी अनुभूति में आई तब उन्होंने उसे तानपूरे पर कस दिया । रचनाओं में काल-क्रम का अभाव भी खटकने वाली बात है । इन कठिनाइयों के कारण उनके आध्यात्मिक विकास की स्पष्ट रेखाएँ सामने नहीं आतीं और हम इधर-उधर टटोलते ही रह जाते हैं । फिर भी आलोचकों ने उनकी रचनाओं के विचार-सागर में गहराई तक उतर कर उनके सिद्धान्तों की थाह ली है और उन्हें दो भागों में विभाजित किया है : (१) दार्शनिक सिद्धान्त और (२) सामाजिक सिद्धान्त ।

(१) दार्शनिक सिद्धान्त—कबीर के दार्शनिक सिद्धान्तों के अन्तर्गत तीन तत्वों की प्रधानता मिलती हैं : (१) परमतत्त्व, (२) जीवतत्त्व और (३) माया तत्त्व । उनके परमतत्त्व पर औपनिषदीय ब्रह्मवाद का प्रभाव है, पर उसकी व्याख्या उन्होंने अपनी अनुभूति के आधार पर की है । ‘करत विचार मन ही मन उपजी, ना कहीं गया न आया’ तथा ‘चेतत-चेतत निकसिओ नीरू । सो जलु निरमल कथत कबीरू ।’ से यह स्पष्ट होता है कि परमतत्त्व-सम्बन्धी उनकी व्याख्या उनकी अपनी व्याख्या है । दार्शनिक-दृष्टि से उन्होंने अपने परमतत्त्व को ‘अगम’, ‘अगोचर’, ‘अलख’, ‘निरजन’, ‘निराकार’, ‘निर्गुण’ आदि ही माना है । उनका ऐसा परमतत्त्व अपनी इच्छा से सृष्टि-कर्ता भी है और अपनी सृष्टि के भीतर प्रतिबिम्बित भी होता रहता है । कबीर कहते हैं:—

‘आपन करता भये कलाला । बहु बिधि सृष्टि रची दर हाला ॥
बिधना कुंभ किये द्वै बानां । प्रतिबिब तामाहिं समाना ॥’

इतना ही कह कर कबीर को सन्तोष नहीं होता । ‘भानंङ, घड़ण संवारण सोई’ कह कर वह उसे नष्ट करनेवाला, बनानेवाला और पोषण करनेवाला भी बताते हैं । सृष्टि-कर्ता के रूप में वह कहीं माता, कहीं पिता, कहीं पति और कहीं स्वामी भी है । उसके हरि, गोविन्द, केशव, माधव, रहीम, करीम, गोरख आदि अनेक नाम भी हैं । उसके विराट रूप के सम्बंध में यह कहकर.—

‘कोटि सूर जाके परगास, कोटि महादेव अरु कविलास ।
दुर्गा कोटि जाके मर्दन करै, ब्रह्मा कोटि वेद उच्चरै ॥’

उन्होंने ब्रह्मा, विष्णु, महेश, कुबेर, इन्द्र, दुर्गा, धर्मराज, नदी, पर्वत, कला, विद्या—सब को एक साथ उसमें तिरोहित कर दिया है । विष्णु के पौराणिक रूपों की भी उन्होंने कल्पना की है । तात्पर्य यह कि उन्होंने अपनी रचनाओं में विभिन्न ढंगों से अपने परमतत्त्व का निरूपण किया है । इनसे हमें उनके सत्य-निरूपण सम्बन्धी प्रारम्भिक प्रयोगों का ही आभास मिलता है । वह धीरे-धीरे ही अपने परमतत्त्व को पहचान पाये हैं ।

‘संतो ! घोखा काँसू कहिए ।

गुण मे निरगुण, निरगुण मे गुण है, बाट छाड़ि क्यों बहिए ॥

अजर अमर कथै सब कोई, अलख न कथणाँ जाई ॥

नाहिं स्वरूप, वरण नाहिं जाके, घटि-घटि रहा समाई ॥

प्यंड ब्रह्मन्ड कथै सब कोई, वाकै आदि अरु अन्त न होई ॥

प्यंड ब्रह्मन्ड छाड़ि जे कथिये, कहै कबीर हरि सोई ॥’

× × ×

‘लोगा भरमिन भूलहु भाई !

खालिकु खलक, खलक महिं खालिकु पूरि रह्यो सब ठाई ॥’

× × ×

‘जस कथिये तस होत नाहिं, जस है तैसा सोइ ।’

× × ×

‘वो है जैसा वो ही जानै । ओही आहि, आहि नाहिं आनै ॥’

उक्त पदो मे कबीर के परमतत्व-सम्बंधी प्रौढ विचार हैं । यह ‘चेतत चेतत’ का परिणाम है । इस परिणाम पर पहुँचकर उनका भ्रम-निवारण होता है । उन्हें ज्ञात होता है कि उनका परमतत्त्व न अजर-अमर है, न अलख निरंजन है, न निर्गुण-सगुण है । वह घट-घट व्यापी होते हुए भी आदि-अन्त-हीन है । वह सब कुछ है और कुछ भी नहीं है । वह अनिर्वचनीय है ।

कबीर के दार्शनिक सिद्धन्तो मे दूसरा प्रमुख तत्त्व है—जीवतत्त्व । जीव-तत्त्व के सम्बन्ध मे हमारे आचार्यों के भिन्न-भिन्न मत हैं । कबीर ने शङ्कराद्वैत के अनुसार परमतत्त्व और जीवतत्त्व मे कोई भेद नहीं माना है । उनका कहना है कि इस शरीर के अन्दर निवास करनेवाली आत्मा न तो मनुष्य है, न देव है, न योगी है, न यती है, न अवधूत है, न माता है, न पिता है, न पुत्र है, न उदासी है, न राजा है, न रंक है, न ब्राह्मण है, न शेष है । ‘कहै कबीर इहि राम को अंसु । जस कागद पर मिटै न मसु ॥’ से स्पष्ट है कि उन्होंने उसे ‘परमतत्त्व’ का अंश माना है । उनका यह अंशाशि-भाव उनकी उन उक्तियों से भी पुष्ट होता है जिनमे उन्होंने दोनों के सम्बन्ध को ‘बिन्दु’ और ‘समुद्र’ के दृष्टान्त से व्यक्त किया है । जीवतत्त्व और परमतत्त्व

में विभिन्नता अनुभव करनेवालो को उन्होने फटकारा है और कहा है :—

‘दोहू कहै तिन ही को दोजख जिन नाहिन पहिचाना ।’

× × ×

‘कहै कबीर तुरक दुई साथै तिनकी मति है मोटी ।’

कबीर का तीसरा दार्शनिक सिद्धान्त है—मायातत्त्व । इस संबंध में उनका कहना है :—

‘बीज मध्य ज्यों बृच्छा दरसै, बृच्छा मद्धे छाया ।

परमातम में आतम तै से, आतम मद्धे माया ॥’

× × ×

‘जल में कुम्भ, कुम्भ में जल है, बाहर भीतर पानी ।

फूटा कुम्भ, जल जलहि समाना, यह तथ्य कथ्यो ग्यानी ॥’

इससे स्पष्ट है कि जीवात्मा और परमात्मा में अन्तर डालनेवाली है केवल माया । इस माया को कबीर ने ‘परम सुन्दरी’ और ‘विश्व-मोहिनी’ के रूप में चित्रित किया है । इसका स्वभाव है, ठगना और फँसाना । ‘माया महा ठगिन हम जानी’ । साथ ही ‘कबीर माया मोहिनी जैसी मीठी खोंड ।’ आदि से उनकी इसी भावना का आभास मिलता है । ऐसी माया को कबीर ने त्रिगुणात्मक माना है और कहा है कि उस परमतत्त्व ने उसे उत्पन्न कर उसमें अपने आप को छिपा लिया है :—

‘सत रज तम थैं कीन्हीं माया । आपन मॉँक आप छिपाया’ ॥

कबीर का यह भी विश्वास है कि माया अपनी त्रिगुणात्मक प्रवृत्ति के कारण परिवर्तनशीला है । इसीलिए संसार की सभी वस्तुएँ माया-रूपिणी एव परिवर्तनशीला हैं । ‘कबीर माया डोलनी पवन बहै हिवधार,’ में कबीर ने माया की गतिशीलता की पवन की गतिशीलता से उपमा दी है । ‘उपजै विनसै जेती सर्व माया ।’ से भी उसकी परिवर्तनशीलता का ही आभास मिलता है और यह भी ज्ञात होता है कि उसका जन्म और नाश दोनों होता है । उसी के कारण जीव आवागमन के इन्द्रजाल में फँसता और नाना प्रकार के दुःख भोगता है । ‘मोर-तोर’ की वही जननी है । काम, क्रोध, लोभ, मोह आदि उसके पुत्र हैं जो लोगो को विविध प्रकार का नाच नचाया

करते हैं। उसका निवास-स्थान है मन। मन के सभी विकार उसी के संगी-साथी हैं:—

‘कबीर माया पापिणी, हरि सँ करे हराम।

मुख कड़ियाली कुमति की, कहन न देई राम ॥’

माया के दो रूप हैं : (१) सत्य माया और (२) मिथ्या माया। सत्य माया ईश्वर-कृत है और मिथ्या माया जीव-कृत। जीव-कृत माया ही आत्मा और परमात्मा के मिलन में बाधक होती है। कबीर ने जीव-कृत माया की ही निन्दा की है। जीव-कृत माया ही अविधा और अज्ञान की जननी है। इस प्रकार हम देखते हैं कि क्या परमतत्त्व, क्या जीवतत्त्व और क्या मायातत्त्व—तीनों की दृष्टि से कबीर वेदान्त-दर्शन से अत्यधिक प्रभावित हैं। वेदान्त-दर्शन उन्होंने पढ़ा हो या न पढ़ा हो, ‘चेतत-चेतत’ वह उसी परिणाम पर पहुँचे हैं। उनका ‘परमतत्त्व’ वेदान्त का ब्रह्म, उनका ‘करता’ वेदान्त का ईश्वर, उनका जीव वेदान्त का जीवात्मा, उनकी ‘माया’ वेदान्त की त्रिगुणात्मक ‘प्रकृति’ और उनके ‘भरम करम’ का मूल कारण वेदान्त की ‘अविधा’ है। वेदान्त के इन सिद्धांतों पर उनकी अनुभूति की छाप है। यही उनकी विशेषता है।

(२) सामाजिक सिद्धांत—कबीर ने अपने सामाजिक विचार भी व्यक्त किए हैं, परन्तु उन्होंने सुधार-भावना से प्रेरित होकर ऐसा नहीं किया है। वह संत थे। साधु-संतों के बीच ही उनके उपदेश होते थे। ऐसे साधु-सम्मेलनों में हर तरह के साधु-संत आते थे। कोई हिन्दू होता था, कोई मुसलमान, कोई नाथ-पंथी, कोई बौद्ध, कोई वैष्णव, कोई शैव। इन सब में अपनी-अपनी जाति के प्रति कुछ-न-कुछ माह बना रहना स्वाभाविक ही था। कबीर ने उसी मोह को अपनी सामाजिक मर्यादाओं से दूर करने की कोशिश की। कबीर न हिन्दू थे, न मुसलमान, न बौद्ध, न शैव, न वैष्णव। जाति-पांति में उनका विश्वास नहीं था। श्राद्ध, मूर्ति-पूजा, रोज़ा-नमाज, तीर्थ-व्रत, उपवास, कुर्बानी आदि को वह व्यर्थ समझते थे और इन सबके लिए वह साधुओं को फटकारते रहते थे। मुल्ला, शेख, मौलवी, पंडित, योगी, यती, अवधूत—सब उनकी आलोचना की लपेट में आते थे। वह सबसे एक ही

बात नहीं कहते थे। वह मुसलमान-साधु-सतो से इस्लाम-धर्म-सम्बन्धी बाह्याडंबरो की बात और हिन्दू-साधु से हिन्दू-धर्म संबंधी बाह्याडंबरो की बात कहते थे। उनका विश्वास था कि सामाजिक बंधन ही मानव को वास्तविक मानव बनाने में बाधक हैं। इसलिए वह खोलकर उनकी निन्दा करते थे :—

‘दुनिया कैसी बावरी, पाथर पूज्य जाय ।
घर की चकिया कोई न पूजै, जेहि का पीसा खाय ॥’

× × ×

‘बकरी पाती खात है, ताकी काढ़ी खाल ।
जे नर बकरी खात हैं, तिनका कौन हवाल ॥’

× × ×

‘केसों कहा बिगाडिया, जे मूडै सौ बार ।
मन को काहे न मूडिए, जा मैं विषय-विकार ॥’

× × ×

‘गुप्त प्रकट है एकै मुद्रा । काको कहिए ब्राह्मन शुद्रा ॥
सूठ गरब भूलै मत कोई । हिन्दू-तुरक सूठ कुल दोई ॥’

× × ×

‘नहीं को ऊँच, नहीं को नीचा । जाका पिंड ताही का सींचा ॥
जो तू बांमन बंभनी जाया । तौ आन बाट हूँ काहे न आया ॥

जो तू तुरक तुरकनी जाया । तौ भीतर खतना क्यूं न कराया ॥’

× × ×

‘घर में जोग, भोग घर ही में घर तज बन नहीं जावै ।
बन के गये कल्पना उपजै तब धौं कहाँ समावै ॥’

पारिवारिक जीवन में कबीर का विश्वास था। परमतत्त्व की प्राप्ति के लिए वह जीवन में रहकर जप-तप करने के समर्थक नहीं थे। उनका विश्वास था कि घर में रहकर और अपने परिश्रम की कमाई खाकर परमतत्त्व की प्राप्ति की जा सकती है। भिन्ना-वृत्ति को भी वह अत्यन्त हेय समझते थे :—

‘मरजाऊँ मागूँ नहीं, अपने तन के काज ।

पर मारथ के कारनै, मोहिं न आवै लाज ॥’

ऐसे थे कबीर के सामाजिक विचार । इन विचारों का प्रचार साधको तक ही सीमित था । जाति-पाँति की भावना का त्याग, अपनी स्थिति से संतोष, गार्हस्थ्य-धर्म के प्रति आस्था, श्रम का महत्त्व, शुद्ध आचरण, परोपकार, सत्संग, हरि-भजन आदि कबीर के ऐसे सामाजिक मूलमंत्र थे जो सब के लिए भी समान रूप से हितकर और कल्याणकारी थे ।

कबीर की भक्ति का स्वरूप

कबीर के उक्त दार्शनिक सिद्धान्तों को सामने रख कर जब हम उनकी भक्ति के स्वरूप पर विचार करते हैं तब हमें वह एक ज्ञानी भक्ति के रूप में दिख पड़ते हैं । परन्तु वह रूखे ज्ञानी भक्त नहीं हैं । उनकी भक्ति अनुभूति पर आश्रित होने के कारण सरस और काव्यमय है । 'हरि जैसा है तैसा रहै, तू हरखि हरखि गुण गाय' से उनकी भक्ति का सामान्य रूप प्रकट होता है । भारतीय परंपरा के अनुसार भक्ति की दो धाराएँ हैं— (१) भाव-प्रधान-भक्ति और (२) ज्ञान-प्रधान-भक्ति । भाव-प्रधान-भक्ति में आत्म-समर्पण का आनन्द है । ऐसी साधना करनेवाले भावुक भक्तों की कोटि में आते हैं । वे अपने हृदय की सारी कामनाएँ, अपने मन की सारी प्रवृत्तियाँ अपने इष्ट देव के चरणों में अर्पित कर देते हैं । ज्ञान-प्रधान भक्ति में साधक पहले अपने इष्ट देव का ज्ञान प्राप्त करता है, फिर उससे प्रेम करता है और अन्त में आत्म-समर्पण । कबीर की रचनाओं से उनके इसी प्रकार के भक्त होने का प्रमाण मिलता है । वह बार-बार ज्ञान पर बल देते हैं । ज्ञान से भ्रम की टाटी उड़ जाती है, माया-मोह के बन्धन टूट जाते हैं, संसार से वैराग्य हो जाता है और 'कुबुधि का भांडा' फूट जाता है:—

‘संतो भाई आई ज्ञान की आँधी ।

भ्रम की टाटी सबै उड़ाणी, माया रहे न बाँधी ॥’

× × ×

‘जब थैं आतमतत्त विचारा

तब निरबैर भया सबहिन थैं, काम, क्रोध, गहि डारा ॥’

× × ×

‘जाके आतम दृष्टि है, साँचा है जग सोई ।’

तात्पर्य यह कि भक्ति के लिए ज्ञान अपेक्षित है । ज्ञान-रहित भक्ति को कबीर महत्व नहीं देते । इसी प्रकार भक्ति-रहित ब्रह्म-ज्ञान भी उनकी दृष्टि से बेकार है :—

‘पहूर्यो काल सकल जग उपरि, मॉहि लिखे सब ज्ञानी ।

कहै कबीर वे भए खालसै, राम भगति जिन जानी ॥’

ज्ञान और भक्ति के साथ-साथ कबीर ने योग का भी समर्थन किया है, परन्तु उनका योग नाथ-पथियों की भांति कायिक साधना नहीं है । योग का साधारण अर्थ है—जोड़ना, मिलाना । दार्शनिक दृष्टि से जीवात्मा और परमात्मा का मिलन ही योग है । मन बड़ा चंचल है । वह प्रति क्षण सांसारिक विषयों में लिप्त रहता है । बड़े-बड़े ऋषि और मुनि भी उसकी गति नहीं समझ सकते हैं । ऐसे मन को बिना वश में किए जीवात्मा का परमात्मा से सम्मिलन नहीं हो सकता । इसलिए योगी उसे वश में करने के लिए भिन्न-भिन्न प्रकार के साधनों का उपयोग करते हैं । कोई उसे कृत्रिम उपायों से निर्विषय बना कर अपने वश में कर लेता है और कोई उसे स्वाभाविक ढंग से । हठ योग आदि कृत्रिम उपाय हैं । कबीर ऐसे उपायों का आश्रय नहीं लेते । वह मन को निर्विषय बनाने के लिए ब्रह्म ज्ञान और आत्म-ज्ञान द्वारा उसे अन्तर्मुखी करते हैं । अन्तर्मुखी होने से मन की सारी वृत्तियाँ नष्ट हो जाती हैं और काया के भीतर ही उसे सब कुछ दीख पड़ने लगता है :—

‘काया मद्धे कोटि तीरथ, काया मद्धे कासी ।

काया मद्धे कवलापति, काया मद्धे बैकुंठ बासी ॥’

इस प्रकार कबीर ने ज्ञान, योग और भक्ति तीनों के बीच अत्यन्त सुन्दर समन्वय स्थापित किया है । आत्म-ज्ञान से ब्रह्म-ज्ञान, ब्रह्म-ज्ञान से चित्त-वृत्तियों का निरोध, चित्त-वृत्तियों का निरोध होने पर काया के भीतर उस परमतत्त्व का दर्शन !

‘लागै प्यास नीर सो पीवै, बिन लागे नहिं पीवै ।

खोजत तत मिलै अविनासी, बिन खोजे नहिं जीवै ।

कहै कबीर कठिन यह करणी, जैअ खंडे-धारा ।

उल्टी चाल मिलै पारब्रह्म कौ, सो सतगुरु हमारा ॥'

आत्म-ज्ञान और ब्रह्म-ज्ञान होने पर भी जब तक परमात्मा से मिलने की लगन नहीं होती तब तक हृदय में भक्ति का स्रोत नहीं फूटता । लगन उत्पन्न होने से परमात्मा की खोज की धुन सवार होती है । बहुत से ज्ञानी वन में उसे खोजते फिरते हैं, परन्तु उल्टी चाल चलने से अर्थात् मन की वृत्तियों को अन्तर्मुखी बनाने से वह सहज हो काया के भीतर दीख पड़ने लगता है । यह साधना कठिन है, पर इस साधना-द्वारा वश में किया हुआ मन कभी भटक नहीं सकता । कबीर ने इसी साधना को 'सहज समाधि' कहा है । 'सहज' का अर्थ है स्वाभाविक और समाधि का अर्थ है 'मन की वह स्थिति जिसमें ध्येय और ध्याता का भेद मिट जाता है । इस प्रकार 'सहज समाधि' का अर्थ हुआ—मन की वह स्थिति जिसमें वह अपने भाव के अनुरूप अपने इष्ट से अभेद सबंध स्थापित कर लेता है :—

'सहजै-सहजै सब गये, सुत, बित, कामिनी काम ।

एकमेक हूँ मिल रह्यौ दास कबीरा राम ॥'

ऐसी सहज-समाधि लगने पर :—

'जहँ-जहँ डोलौ सोई परिकरमा, जो कुछ करौ सो सेवा ।

जब सोवौ तब करौ दण्डवत, पूजौ और न देवा ॥

कहौ सो नाम, सुनौ सो सुमिरन, खाँव-पिअौ सो पूजा ।

गिरह-उजाड एक सम लेखौ, भाव न राखौ दूजा ॥

आँख न मृदौँ, कान न रूधौ, तनिक कष्ट नहिँ धारौ ।

खुले नैन पहिचानौ हँसि-हँसि, सुन्दर रूप निहारौ ॥'

कबीर की यही सहज-समाधि थी । वह अपनी साधना को सहज भाव से देखते थे । प्रतिदिन के जीवन के साथ वह अपनी साधना का विरोध नहीं चाहते थे । उठते-बैठते, सोते-जागते, खाते-पीते वह अपनी साधना में लीन रहते थे । हरि-भजन से उन्हें प्रेम था :—

'कबीर हरि की भगति बिन, धिग जीवण संसार ।

धूवाँ केरा धौलहर, जात न लागै बार ॥'

× × ×

‘जो नर भए भगति थैं न्यारे तिनथै सदा डराते रहिए ।’

परन्तु उन्होंने तोता-रटन्त पर बल नहीं दिया :—

‘नर के संग सुआ हरि बोलै, हरि प्रताप नहि जानै ।

जो कबहूँ उडि जाय जंगल को, हरि की सुरति न आनै ॥’

यही है कबीर की भक्ति का स्वरूप जो उनकी व्यक्तिगत साधना का चरम लक्ष्य है। इस लक्ष्य की सिद्धि में वह निष्काम हैं। निष्काम भक्त अपनी साधना का कोई फल नहीं चाहता। कबीर कहते हैं :—

‘और कर्म सब कर्म है, भक्ति कर्म निष्कर्म ।

कहै कबीर पुकार कै, भक्ति करो तजि धर्म ॥’

× × ×

‘भुक्ति-सुक्ति मांगों नहीं, भक्ति दान दे मोहिं ।

और कोई याचौ नहीं, निस-दिन याचौ तोहि ॥’

× × ×

‘जब लगी भगति सकामना, तब लगी निर्फल सेव ।’

इस प्रकार हम देखते हैं कि कर्म, ज्ञान, योग और भक्ति अर्थात् भारतीय साधना के इन चारों अंगों का जैसा सुन्दर समन्वय काशी के उस अपट्ट जुलाहे ने अपनी भक्ति-भावना से किया है वैसा न तो उनके किसी समकालीन भक्ति ने किया और न आज ही हमें कोई मिलता है।

कबीर की काव्य-साधना

कबीर संत थे, कवि नहीं थे। कविता करना उनका उद्देश्य नहीं था, पर स्वानुभूति से प्रभावित होकर वह अपने तानपूरे पर जो राग छेड़ते थे उसमें कबित्व होता था। उस समय उन्हें छन्दो का चुनाव नहीं करना पड़ता था। छन्द स्वयं उनकी अनुभूति के प्रकाशन के माध्यम बन जाते थे और उन्हें वह किसी-न-किसी राग-रागिनी के अदर कस लेते थे। साधु-संतो की यही उपदेशात्मक शैली भी थी। सत्सगो में भजन-कीर्तन की ही धूम रहती थी। ऐसे सत्संगों में कबीर भी उपदेश देते थे। उनके उपदेश की दो धाराएँ थीं : (१) विचार-प्रधान और (२) अनुभूति-प्रधान।

(१) विचार-प्रधान रचनाएँ—कबीर की विचार-प्रधान रचनाओं को हम तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं: (१) उपदेशात्मक, (२) प्रताड़नात्मक और (३) दार्शनिक। उनकी उपदेशात्मक रचनाओं में साधु-संतों के लक्षण, गुरु की महिमा, सत्संग का महत्व, विनय, आत्म-समर्पण, मन का नियंत्रण, नाम-स्मरण, भक्ति की महिमा, प्रेम, शुद्ध आचरण आदि पर बल दिया गया है :—

‘काम, क्रोध, तृष्णा तजै ताहि मिलै भगवान ।’

× × ×

‘कबिरा संगति साधु की हरै और की व्याधि ।
संगति बुरी असाधु की, आठों पहर उपाधि ॥’

× × ×

‘बृत्त कबहुँ नहि फल भखै, नदी न संचय नीर ।
परमारथ के कारने, साधुन धरा सरीर ॥’

× × ×

‘गुरु कुम्हार, सिष कुम्भ है, गढ-गढ काढे खोट ।
अन्तर हाथ सहार दै, बाहर बाहै चोट ॥’

× × ×

‘कहै कबीर एक राम भजे बिनु बांधे जमपुर जासी ।’

कबीर की प्रताड़न-सम्बन्धी रचनाओं में जाँति-पाँति, अध-विश्वास, मूर्ति-पूजन, तिलक-छाप, रोजा-नमाज़, मुन्नत-जनेऊ, तीर्थ-व्रत, मन्दिर-समजिद आदि के प्रति गहरा विरोध प्रकट किया गया है। उनके इस प्रकार के विरोध में चिढ़ या खीज नहीं, परोक्ष रूप से उपदेश का ही भाव है। वह जिसका विरोध करते हैं उसे वह साधना के मार्ग में बाधक समझते हैं। वह कहते हैं :—

‘दुनिया कैसी बावरी पाथर पूजन जाय ।
घर की चकिया कोई न पूजै, जेहि का पीसा खाय ॥’

× × ×

‘कनवा फराय जोगी जटवा बढौलैं, दाढी बढाय जोगी होय गैलैं बकरा ।
जंगल जाय जोगी धुनियौ रमौलैं, काम जराय जोगी होय गैलैं हिजरा ॥’

× × ×

‘दिन भर रोजा रहत हैं, रात हनत है गाय ।
यह तो खून, वह बंदगी, कैसे खुसी खुदाय ॥’

× × ×

‘बकरी पाती खात है, ताकी काढ़ी खाल ।
जे नर बकरी खात है, तिनका कौन हवाल ॥’

× × ×

‘पाहन पूजे हरि मिलैं तौ मैं पूजू पहार ।
ताते यह चाकी भली, पीसि खाय ससार ॥’

× × ×

‘तीरथ गए ते बहि सुए, जूड़े पानी नहाय ।
कह कबीर संतो सुनो राक्षस हूँ पछिताय ॥’

कबीर की दार्शनिक रचनाओं में उनके विचारों की अधिक गहनता है। ऐसी रचनाओं में जीव-ब्रह्म की एकता, माया, ब्रह्म के स्वरूप की अनिर्वचनीयता, संसार की क्षणभंगुरता, भाग्यवाद, अवतारवाद आदि पर विचार व्यक्त किए गए हैं :—

‘पानी केरा बुद-बुदा, अस मानस की जाति ।
देखत ही छिप जायगी, ज्यों तारा परभात ॥’

× × ×

‘ज्यों तिल माहीं तेल है, ज्यों चकमक में आगि ।
तेरा साईं तुझ मे, जागि सके तो जागि ॥’

‘अपने करम न मेटो जाई ।

कर्म के लिखा मिटे घौ कैसे, जो युग कोटि सिराई ॥’

× × ×

‘आत्म में परमात्म दरसै, परमात्म मे भाँई ।
भाँई में परछाईं दरसै, लखै कबीरा साईं ॥’

× × ×
 'कोई ध्यावै निराकार को, कोई ध्यावै साकारा ।
 वह तो इन दोऊ से न्यारा, जानै जानन हारा ॥'

× × ×
 'कंकड चुन चुन महल बनाया, लोग कहै घर मेरा है ।
 ना घर मेरा, ना घर तेरा, चिरिया रैन बसेरा है ॥'

× × ×
 'हेरत हेरत हे सखी, हेरत गया हेराय ।
 बूँद समानी समुंद मे, सो कित हेरी जाय ॥'

(२) अनुभूति-प्रधान रचनाएँ—कबीर की अनुभूति-प्रधान रचनाएँ दो प्रकार की हैं : (१) भावात्मक और (२) रहस्यात्मक । इन्हीं दोनों प्रकार का रचनाओं से कबीर की कवित्व-शक्ति का यथार्थ परिचय मिलता है । उनकी भावात्मक रचनाओं में प्रेम और विरह का अनूठा चित्रण हुआ है । आध्यात्मिक विचारों की पृष्ठ भूमि पर भावना के मोहक और सुन्दर चित्र उतारने में वह बेजोड़ हैं । इस कार्य में उनकी कल्पना-शक्ति का चमत्कार देखिए:—

'नैनो की करि कोठरी, पुतरी-पलंग बिछाय ।
 पलकों की चिक डारिकै, पिय को लिया रिझाय ॥'

× × ×
 'विरह कमंडल कर लिये, वैरागी दो नैन ।
 मांगै दरस-मधूकरी, छुके रहैं दिन-रैन ॥'

× × ×
 'नैनो अन्तर आव तु, नैन भौंपि तोहि लेव ।
 ना मै देखूँ और को, ना तोहि देखन देव ॥'

कबीर की रहस्यात्मक रचनाएँ अत्यन्त गहन और गभीर हैं । डा० गोविन्द त्रिगुणाथत का कहना है कि जब साधक भावना के सहारे आध्यात्मिक सत्य को रहस्यमयी अनुभूतियों को वाणी-द्वारा शब्दमय चित्रों में सजाकर रखने लगता है तब काव्य में रहस्यवाद की सृष्टि होती है ।

इस प्रकार सक्षेप में रहस्यवाद जीवात्मा और परमात्मा के तादात्म्य-संबंधी अभिव्यक्ति की एक काव्य-शैली है। इस शैली का कवि अद्वैतवादी होता है। कबीर की रहस्य-भावना अद्वैतवाद के अन्तर्गत ही आती है। रहस्य-भावना की जागृति के लिए तीन आस्थाएँ मानी गई हैं (१) ब्रह्म के अस्तित्व में विश्वास, (२) जीवात्मा का ब्रह्म के प्रति अभिन्न प्रेम और (३) गुरु का अस्तित्व। ब्रह्म में आस्था होने और आत्मा में ब्रह्म से मिलने की भावना का उदय होने के पश्चात् भी दोनों का मिलन तबतक नहीं होता जबतक कि दोनों को मिलानेवाला कोई गुरु न हो। कबीर में तीनों प्रकार की आस्थाएँ हैं। वह आस्तिक है, अपने परमपत्व के प्रति प्रेम-भावना से परिपूर्ण है और गुरु का महत्व स्वीकार करते हैं :—

‘गुरु गोविन्द दोनों खड़े, काके लागूँ पाय।

सब ते बडे गुरु आपने, जिन गोविन्द दियो बताय ॥’

गुरु का महत्व गोविन्द से भी अधिक है। वह साधक के हृदय में ऐसी स्थिति उत्पन्न कर देता है कि परमात्मा का वियोग उसके लिए असह्य हो जाता है। यह है रहस्यवाद की प्रथम अवस्था। कबीर ने इस दशा का चित्रण करते हुए कहा है :—

‘साईं बिन दरद करेजे होय।

दिन नहीं चैन, रात नहि निदिया, कासे कहुँ दुख रोय ॥’

×

×

×

‘बाल्हा आव हमारे गोह रे, तुम बिन दुखिया देह रे।

सब कोई कहै तुम्हारी नारी, मों को यहै संदेह रे।

एकमेक हूँ सेज न सोवै, तब लागि कैसा नेह रे ॥’

रहस्यवाद को दूसरी अवस्था तब आती है जब साधक की आत्मा को परमतत्त्व का परिचय मिल जाता है और उसका दर्शन उसे हो जाता है। उस समय साधक के हृदय में एक विचित्र प्रकार का अनिर्वचनीय आह्लाद उत्पन्न होता है जो उसे आनन्द-विभोर कर देता है। ऐसी दशा में पहुँचने पर साधक की अनुभूतियाँ अपेक्षाकृत जटिल और अस्पष्ट हो जाती हैं। कबीर कहते हैं :—



संत कबीर

३१

‘जाम न दे हूँ प्रान पियारे ।
ज्यों मात्यों होहु हमारे ॥’

× ×

‘दुलाहिन गावहु मंगल चार ।

हम घर आए राजाराम भरतार ॥’

× × ×

‘तन रत करि, मैं मनरत करि हौ, पंचतत बराती ।

रामदेव मोरे पाहुन आए, मैं जोबन मैं माती ॥’

इसके पश्चात् एक तीसरी अवस्था आती है जब साधक की जीवात्मा का अभीष्ट सिद्ध हो जाता है और वह अपने परमतत्त्व से मिलकर उसमें लीन हो जाती है । यही परमानन्द और मोक्ष है । कबीर कहते हैं —

‘लाली मेरे लाल की जित देखौं तित लाल ।

लाली देखन मैं गई, मैं भी हो गई लाल ॥’

× × ×

‘कहै कबीर सो पाया । प्रभु भेंटत आप गँवाया ॥’

× × ×

‘जब मैं था तब हरि नहीं, अब हरि हैं, मैं नाहिं ।

अब मन रामहि हूँ रहा, सीस नवाऊँ काहि ॥’

इस प्रकार कबीर की रचनाओं में हम रहस्यवाद की पूरी अभिव्यक्ति पाते हैं । तीसरी अवस्था पर पहुँच कर तो वह इतने जटिल हो जाते हैं कि उनकी युक्तियों को समझना कठिन हो जाता है । इसका प्रमुख कारण है, उनकी अनुभूतियों की गहनता । उनका भावोन्माद इतना तीव्र होता है कि बोलचाल के साधारण शब्दों में वह उसे व्यक्त नहीं कर पाते । ऐसी स्थिति में उन्हें रूपक और प्रतीकों का आश्रय लेना पड़ता है । रूपक और प्रतीकों की योजना उनके हृदय में आप-ही-आप बिना किसी प्रयत्न के सहज ही हो जाती है । अपने भावोन्माद में वह यह नहीं जान पाते कि वह क्या और कैसे कह रहे हैं । उदाहरण लीजिए :—

‘झीनी-झीनी बीनी चदरिया ।

काहे कै ताना, काहे कै भरनी, कौन तार से बीनी चदरिया’

×

×

×

‘नैहर में दाग लगाय आई चुनरी ।

ऊ रंगरेजवा कै मरम न जानै, नहिं मिलै धुबिया, कवन करै उजरी ॥’

कबीर की रहस्य भावना में मुख्यतः दो प्रकार के रूपक मिलते हैं: (१)

चरखे के रूपक और (२) दाम्पत्य-भाव के रूपक । चरखे के रूपक उनके लिए अत्यन्त स्वाभाविक है । वह जुलाहे थे । ताना-बाना और चरखा सदैव उनकी आँखों के सामने रहता था । इनके अतिरिक्त उनके दाम्पत्य-भाव के रूपक भी अत्यन्त सरस और सजीव हैं । इनके अन्तर्गत उन्होंने आत्मा को ‘पत्नी’ और परम पुरुष को ‘पति’ के रूप में चित्रित किया है । उनकी रचनाओं में उनकी आत्मा कही ‘विरहिणी’ का रूप धारण करती हुई अपने प्रिय (परमतत्त्व) के वियोग में छूटपटाती है तो कही उसका सामीप्य प्राप्त करते ही आनन्द-विभोर हो उठती है । आध्यात्मिक दृष्टि से आत्मा की इन दोनों अवस्थाओं को हम ‘आध्यात्मिक विरह’ और ‘आध्यात्मिक संयोग’ की संज्ञा दे सकते हैं । कबीर ने इन दोनों अवस्थाओं का सुन्दर चित्रण किया है । दाम्पत्य-संबंध के आधार पर रंगरेज, धोबी, बटोहिया, नैहर, ससुराल, चुनरी, सास, ससुर आदि के रूपक बड़े मनोहर और हृदयग्राही हैं ।

कबीर की शैली

कबीर सत-कवि ही नहीं, एक सफल शैलीकार भी थे । हिन्दी-साहित्य के इतिहास में उनका आविर्भाव उस समय हुआ था जब वीरगाथा-काल की काव्य-शैलियाँ लुप्त होती जा रही थी और उनके स्थान पर विभिन्न सम्प्रदायों के धर्म-गुरुओं की ‘बानियों’ का प्रचलन बढ़ता जा रहा था । नाथ-पंथी, सहजयानी-सिद्ध, जैनी, सूफ़ी, निरजनी, वैष्णव, शैव, शाक्त—सब के अपने-अपने अखाड़े थे जहाँ आध्यात्मिक और दार्शनिक विषयों पर पद्य के माध्यम से चर्चा होती रहती थी । कबीर ने भी अपनी आध्यात्मिक अभिव्यक्ति के लिए पद्य का आश्रय लिया । उन्होंने भी

‘बानियौं’ कहीं और ‘साखियो’ के रूप में दोहो की रचना की। उन्होंने उन छन्दो को भी अपनाया जिन्हें गा-गाकर तत्कालीन साधु-संत अपने आध्यात्मिक विचार निम्न वर्ग के लोगो में किया करते थे। इसलिए उनकी छन्द-योजना में सबद, साखी, रमैनी, चौपई और दोहा के अतिरिक्त ककहरा, हिंडोला, वसन्त, चौतीसी, विप्रमतीसी, बेलि, चाचर आदि अनेक प्रकार के छंद मिलते हैं। इन छन्दो के प्रयोग में वह पिंगल-शास्त्र के नियमो से आवद्ध नहीं थे। अपनी अनुभूति की अभिव्यक्ति में वह मात्राओं की जोड़-गाँठ की अपेक्षा स्वर और लय की अधिक चिन्ता करते थे। वह अपट्ट थे, छंद-शास्त्र के पंडित नहीं थे। फिर भी उन्होंने अपनी अटपटी वाणी-द्वारा हिन्दी-छन्दो का अच्छा प्रचार किया और इसमें उन्हें अभूतपूर्व सफलता मिली।

छन्द-शास्त्र की भौति अलंकार-शास्त्र से भी कबीर का परिचय नहीं था। फिर भी उनकी रचनाओं में हमें कई प्रकार के अलंकार मिलते हैं। इन अलंकारो का प्रयोग उनकी रचनाओं में अनायास ही हुआ है। रूपक, उपमा, अनुप्रास, यमक, विभावना, मालोपमा, समासोक्ति, काव्यलिंग, उत्प्रेक्षा, अन्योक्ति, लोकोक्ति, दृष्टांत, अर्थान्तरन्यास आदि अलंकारो के अनेक सुन्दर उदाहरण उनकी रचनाओं में मिलते हैं। रूपक और उपमा के प्रयोग में उन्हें विशेष सफलता मिली है। यमक के दो उदाहरण लीजिए :—

‘कबिरा सोई पीर है, जो जानै पर-पीर।
जो पर-पीर न जानई, सो काफिर बे-पीर ॥’

× × ×

‘भाला फेरत जुग गया, मिटा न मन का फेर।
करका मनका छाँडि के, मनका मनका फेर ॥’

मालोपमा का एक उदाहरण लीजिए :—

‘जल-ज्यों प्यारा माछरी, लोभी प्यारा दाम।
माता प्यारा बालका, भक्त पियारा नाम ॥’

निम्न पद में अन्योक्ति का चमत्कार देखिए :—

‘हंसा प्यारे ! सरवर तजि कहीं जाय ?

जेहि सरवर बिच मोती चुनते, बहु विधि केलि कराय ॥

सूख ताल पुरइन जल छोड़े, कमल गयो कुम्हिलाय ।
कह कबीर जो अबकी बिछुरे, बहुरि मिलै कब आय ॥'

रस काव्य की आत्मा है और इस दृष्टि से भी कबीर का काव्य अत्यन्त सफल है। उनकी रचनाओं में शृङ्गार, शान्त, वात्सल्य और अद्भुत रसों की सुन्दर योजना मिलती है। उनके रहस्यवादी पदों में शृङ्गार रस, उनकी उलटवासियों में अद्भुत रस और उनकी भक्ति-भावनापूर्ण कृतियों में शान्त रस पाया जाता है। उनकी कुछ रचनाएँ ऐसी भी जिनमें रस का प्रवाह नहीं है। ऐसी रचनाएँ उनके बुद्धिवादी दृष्टिकोण से अधिक प्रभावित हैं।

कबीर की कथन-शैली अनूठी है। वह अपनी सब बातें सब से एक साथ ही नहीं कहते। वह उपयुक्त अवसर पर कहते हैं और उसी से कहते हैं जिससे कहना उन्हें अभीष्ट होता है। हिन्दू-शास्त्रों की बातें करते समय पंडितों को, इस्लाम-धर्म की बातें करते समय शेख और मुल्लाओं को, योग की बातें करते समय योगियों को, शैव-मत की बातें करते समय शैवों को और भक्ति की चर्चा करते समय साधु-सन्तों को वह संबोधित करते हैं। कोई बात किससे, कब और कहाँ कहनी चाहिए, इस का उन्हें अधिक ध्यान रहता है। इसलिए उनकी कथन-शैली प्रभावोत्पादक, चुटीली और गम्भीर होती है। इसी प्रकार उनकी तर्क-शैली भी विचित्र है। वह किसी बात का समर्थन और विरोध शास्त्रीय नियमों के अनुसार नहीं करते। तर्क-शास्त्र से उनका परिचय रहा हो अथवा न रहा हो, इतना वह अवश्य जानते थे कि जिस स्तर के लोगो के हृदय से अधविश्वास, पाखंड, और माया-मोह के इन्द्र-जाल को दूर करना है उस स्तर के लोगो के लिए तर्क की अपेक्षा अनुभूतियों का ही विशेष महत्व हो सकता है। इसलिए वह अधिकांश अनुभूति का ही सहारा लेते थे। ससार की क्षणभंगुरता, ब्रह्म का स्वरूप, अवतारवाद, माया-वाद आदि के निरूपण में उनकी तर्क-प्रणाली भी अत्यन्त प्रशंसनीय है।

कबीर की काव्य-शैली में पर्याप्त विविधता है। उसमें छन्द, रस, अलंकार आदिकी विविधता के साथ-साथ प्रतीकों की छटा और उलटवासियों का भाव-गांभीर्य भी है। उनकी उलटवासियों के कुछ उदारदृष्टि लीजिए:—

‘बैल वियाय गाय भई बाँझ । बछरा दूहै तीनों साँझ ॥’

×

×

×

‘एक अचंभा देखा रे भाई । ठाढा सिंह चरावै गाई ॥’

×

×

×

‘पानी बिच मीन पियासी । मुझे सुन-सुन आवै हाँसी ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि कबीर की कान्य-शैली उनके समय के अत्यन्त अनुकूल, सफल, प्रभावोत्पादक, प्रसाद और माधुर्य गुणयुक्त तथा चुटीली है। इसके अतिरिक्त उसका एक ही लक्ष्य भी है जिसकी पूर्ति उन्होंने अपने हृदय की संपूर्ण शक्ति से की है।

कबीर की भाषा

कबीर की भाषा के सम्बंध में हिन्दी आलोचकों के भिन्न-भिन्न मत हैं। इसका एक कारण है और वह यह कि उनकी रचनाओं के प्रमाणिक संस्करण का अभाव है। ‘कबीर-बीजक’, ‘आदि-ग्रन्थ’, ‘कबीर-ग्रन्थावली’, आदि में उनकी जो रचनाएँ संगृहीत हैं उनमें इतना पाठान्तर है कि उनके आधार पर कबीर की भाषा का वास्तविक रूप समझ में नहीं आता। ‘मसि कागद छुयो नहीं, कलम गह्यो नहीं हाथ । चारों युग का महातम मुख ही जनाई बात ।’ से स्पष्ट है कि वह पढ़े-लिखे नहीं थे और मौखिक उपदेश देते थे। ऐसे स्थिति में यह सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है कि उनके पदों को भिन्न-भिन्न शिष्यों ने ही लिपि-बद्ध किया होगा और उन पर अपनी भाषा का रंग चढ़ा दिया होगा। उनकी संपूर्ण रचनाएँ उनके जीवन-काल में ही लिखली गईं हो—यह भी संदिग्ध ही है। इन कठिनाइयों के बावजूद भी आलोचकों ने उनकी भाषा के संबंध में अपने तर्कपूर्ण विचार प्रस्तुत किए हैं और यह स्वीकार किया है कि उस पर गुजराती पंजाबी, राजस्थानी, अवधी, ब्रज, भोजपुरी, अरबी, फारसी, खड़ीबोली, बिहारी और कहीं-कहीं मैथिली और बंगाली का प्रभाव है। इतनी उपभाषाओं का एक साथ प्रभाव स्वीकार करके कुछ आलोचकों ने कबीर की भाषा को ‘सधुक्कड़ी’ और कुछ ने ‘पंचमेल खिचड़ी’ की संज्ञा दी है। इन मतों से यह भासित होता है कि कबीर ने किसी उद्देश्य विशेष से अपनी भाषा का रूप-निर्माण किया है।

परन्तु ध्यान से देखने पर यह बात निराधार सिद्ध होती है। हिन्दी-भाषा के इतिहास के आचार्यों का मत है कि कबीर के समय के पूर्व ही इस्लामी शासन के प्रभाव से उत्तरी भारत में एक सामान्य भाषा का विकास उसी प्रकार हो रहा था जिस प्रकार अन्य जनपदीय भाषाओं का अपने-अपने क्षेत्र में। इस सामान्य भाषा पर अनेक जनपदीय उप-भाषाओं का प्रभाव था। गुजराज, राजस्थान, उत्तर-प्रदेश, बिहार आदि में धर्म-प्रचार इसी भाषा में होता था। कबीर के लिए यही भाषा थी और उन्होने मुख्यतः इसी भाषा में अपनी वाणी का चमत्कार दिखाया। काशी की बोली में भी उन्होने कहा, परन्तु कम। वह अपने समय के भाषा के धनी थे। वह जिस वर्ग के लोगों से बातें करते थे उस वर्ग की भाषा का ध्यान रखते थे। मुसलमानों से बातें करते समय उनकी भाषा का जो रूप होता था वही रूप पंडितों से बातें करते समय नहीं रहता था। फारसी और अरबी के शब्दों का प्रयोग उन्होंने विशेष अवसरों पर ही किया है और उनकी सख्या भी अपेक्षाकृत कम है। शब्दों की यदि सूची बनाई जाय तो उसमें खलक, खुदा, गुलाम, हलाल, रहीम, करीम, पाक, विसमिल, हज, सबूरी, काबा, पीर, औरलिया, पैगम्बर, रोजा, निवाज, नमाज, मुरसिद, मसकीन आदि की ही अधिकता मिलेगी। सारांश यह कि कबीर की भाषा न तो 'सधुक्कड़ी' है और न 'पंचमेल खिचड़ी'। वह है उस सामान्य भाषा का रूप जिसका प्रचार गुजरात से बिहार तक और पंजाब से दक्षिण तक हो चुका था।

कबीर की भाषा की अपनी विशेषताएँ भी हैं। उनकी भाषा सरल, सीधी-सादी, स्वाभाविक, प्रभावोत्पादक और प्रसाद एवं माधुर्य गुण-युक्त है। उसमें प्रवाह कम है, पर उसका रूप अधिकतर विषय, पात्र और भाव के अनुकूल है। गंभीर विचारों एवं अनुभूतियों के प्रकाशन में वह सशक्त और समर्थ भी है। वह सरल होते हुए भी गंभीर संकेतात्मक, प्रतीतात्मक और पारिभाषिक भी है। उसमें ऐसे अनेक शब्द मिलते हैं जो एक साथ अनेक विचारों का प्रतिनिधित्व करते हैं। उसमें यह भी विशेषता है कि उसमें अरबी, फारसी तथा संस्कृत के मूल शब्द तद्भव रूप में प्रयुक्त हुए हैं। इनके अतिरिक्त उसमें देशज और शब्दों के ग्रामीण प्रयोग भी मिलते हैं।

कबीर का प्रभाव

कबीर के सिद्धान्तों और उनकी कृतियों के संबंध में यहाँ तक कहने के पश्चात् अब हम यह देखेंगे कि उन्होंने अपने आदर्शों से अपने तथा आने-वाले युग को कहाँ तक प्रभावित किया। हम यह देख चुके हैं कि कबीर का युग विभिन्न सम्प्रदायों का युग था और उस युग का प्रत्येक व्यक्ति किसी-न-किसी सम्प्रदाय-विशेष में दीक्षित था। ऐसी स्थिति में उनके सिद्धान्तों का प्रचार तभी संभव था जब वह किसी पंथ अथवा संप्रदाय का आयोजन करते। परन्तु उन्होंने अपनी स्वतंत्र प्रकृति के कारण ऐसा नहीं किया। वह किसी पंथ को जन्म देकर स्वतंत्र विचार के मार्ग को अवरोध करना अपनी साधना के आदर्श के विरुद्ध समझते थे। वह चाहते थे कि प्रत्येक व्यक्ति अपनी साधना का मार्ग स्वयं बनाये और उस पर चलकर परमतत्त्व का परिचय प्राप्त करे। व्यक्तिगत साधना का यह आदर्श इतना ऊँचा था कि साधारण जनता की कौन कहे, बड़े-बड़े साधु-सन्त भी उस पर अमल न कर सके। नानक, दादू, पीपा, धन्ना, रविदास, सेन नाई आदि ने यद्यपि उनके सिद्धान्तों से प्रभावित होकर ही अपनी-अपनी साधना का मार्ग बनाया, तथापि उन्होंने अपने-अपने मतों का प्रचार करने के लिए अपने-अपने पंथ की स्थापना की। एक पंथ को जन्म देकर साधक अपने सिद्धान्तों के प्रचार में जो सफला प्राप्त करता है वह उसके श्रद्धालुओं-द्वारा किए गए प्रचार की सफलता की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण एवं स्थायी होता है। इस दृष्टि से यदि कबीर ने स्वयं अपना सम्प्रदाय स्थापित न कर भूल की तो यह मानना होगा कि उनके सिद्धान्तों का वैसा व्यापक प्रचार न हो सका जैसा कि होना चाहिए था।

कबीर के सिद्धान्तों का व्यापक प्रभाव न पड़ने का एक कारण यह भी था कि वह व्यक्तिगत-साधना में विश्वास करते थे। उनके समय में जो लोग व्यक्तिगत साधना में लगे हुए थे उन्हीं के बीच उनके उपदेश होते थे और वे ही, उनके उपदेशों से प्रभावित होकर, उनकी बानियों को इधर-उधर अपने तानपूरे पर गाया करते थे। उनके भी सुधार एवं संगठन की कोई ठोस एवं सुनिश्चित योजना कबीर के पास नहीं थी। जो साधु-संत आता था, सत्संग में भाग लेता था, कुछ सुनता था और फिर अपनी राह लेता

था। मुल्ला, पंडित, काजी, योगी, यती, शैव, वैष्णव, नाथ-पंथी, सूफ़ी, निरंजनी, सब आते थे और इसी प्रकार चले जाते थे। कबीर ने न तो आने वालों की चिन्ता की और न जानेवालों की। कौन उनकी सुनता है और कौन नहीं सुनता, इसकी भी उन्होंने परवाह की नहीं। 'अपनी राह तू चले कबीरा,' का सिद्धान्त उन्होंने अपने सामने रखा। ऐसे साधक के प्रति तो विरले ही आकृष्ट होते हैं।

फिर एक तीसरी बाधा भी थी। कबीर जाति के जुलाहा थे। जुलाहा जाति के प्रति न तो उच्च वर्गीय मुसलमान शेख, सैयद आदि का आदर का भाव था और न वर्ण-व्यवस्था में विश्वास करनेवाले उन हिन्दुओं का जो अपने आप को ब्राह्मण, क्षत्रिय अथवा वैश्य समझते थे। अधिकांश मुसलमान उनके सिद्धान्तों को इसलिए भी उपेक्षा की दृष्टि से देखते थे कि वे कुरान के सिद्धान्तों से अनुमोदित नहीं थे। इसी प्रकार हिन्दू उनकी इस लिए उपेक्षा करते थे कि वे मुसलमान-मस्तिष्क की उपज थे। समाज की ऐसी विषम परिस्थिति में कबीर को जो थोड़ा-बहुत प्रोत्साहन मिला वह केवल उन साधकों और व्यक्तियों से जिनका संबंध समाज के निम्न स्तर से था। समाज के उच्च स्तर के लोग कबीर की प्रायः उपेक्षा ही करते रहे।

भारत की मध्ययुगीन धर्म-साधना के इतिहास का अवलोकन करने से शत होता है कि कबीर की मृत्यु के पश्चात् उनके शिष्यों ने उनके सिद्धान्तों का प्रचार करने के लिए उनके नाम से 'कबीर-पंथ' की स्थापना की। परन्तु कबीर के वास्तविक सिद्धान्तों का प्रचार इस 'पंथ'-द्वारा भी न हो सका। पंथ के प्रवर्तकों ने कबीर के सिद्धान्तों के प्रचार की उपेक्षा उनके जीवन के प्रचार को ही अधिक महत्व दिया। वह अवतारी पुरुष सिद्ध किए गए और उनके जीवन के संबंध में अनेक संभव-असंभव कथाएँ गढ़ ली गईं। इतना ही नहीं, उनके जीवन से संबंध रखनेवाले स्थानों को भी महत्व दिया गया और 'कबीर-चौरा', 'लहर तारा', 'मगहर' आदि कबीर-पंथियों के लिए तीर्थ-स्थान बन गये। इन तीर्थ-स्थानों में महन्तों का बोलबाला हो गया, बड़ी-बड़ी जायदादें खड़ी हो गईं, कबीर के नाम से मेले लगने लगे और उनकी समाधि का विधिवत पूजन होने लगा। इस प्रकार कबीर जिन

बातों को व्यक्तिगत साधना के लिए अमान्य समझते थे उन सब को उनके मत में पुनः स्थान मिल गया। ऐसी स्थिति में कबीर के सिद्धान्त भी अच्छे न रह सके। शिष्यों-प्रशिष्यों-द्वारा उन में भी परिवर्तन हो गया।

कबीर सामाजिक प्राणी थे। समाज में रहकर ही उन्होंने अपनी भौतिक आवश्यकताओं की पूर्ति की थी। गार्हस्थ्य-धर्म के प्रति भी उनका अनुराग था। पर उनका यह अनुराग उन्हें माया-मोह के इन्द्रजाल में आवद्ध नहीं कर पाया। वह समाज में रहते हुए भी सामाजिक मान्यताओं के प्रति उदासीन रहे। माया-मोह की निन्दा, कर्म-काण्ड का विरोध, जाति-पांति के प्रति उपेक्षा का भाव और संसार की क्षणभंगुरता आदि के संबंध में उनके उपदेशों ने सामाजिक प्राणियों के बीच किसी लोक-धर्म की व्यवस्था नहीं की। वेद, उपनिषद्, पुराण, गीता, कुरान आदि धार्मिक ग्रन्थों; पीर, पैगम्बर, नबी, औरलिय, विष्णु, शिव, देवी-देवता, ऋषि-मुनि आदि धर्माचारियों और तीर्थ, व्रत, रोजा, नमाज़, सुन्नत, जनेऊ आदि कर्म-काण्डों के प्रति उपेक्षा का भाव उनके-जैसे इने-गिने साधकों के लिए ही सार्थक हो सकता था, परन्तु जो साधारण जनता शताब्दियों से अपने धर्म-ग्रन्थों में वर्णित जीवन-सिद्धान्तों में विश्वास करती चली आ रही थी उसे उनकी वाणी अनर्गल प्रलाप ही जान पड़ी। इन सब का तिरस्कार, इन सबकी उपेक्षा और इन सबका विरोध करना साधारण जानता केबस की बात नहीं थी। यही कारण था कि वह अपने समय के सामाजिक जीवन को प्रभावित न कर सके। उनकी इस मूल को पहचाना तुलसीदास ने। गोस्वामी तुलसीदास ने जन-जीवन के बीच 'लोक-धर्म', की स्थापना कर जो सफलता प्राप्त की वह कबीर को प्राप्त न हो सकी।

इस कथन का यह तात्पर्य नहीं है कि कबीर के सिद्धान्तों एवं आदर्शों का कुछ प्रभाव ही नहीं पड़ा। कबीर उत्तरी भारत के पहले संत थे जिन्होंने भारतीय धर्म-साधना में उपनिषदों के ब्रह्मवाद की पुनः प्रतिष्ठा की और वर्तमान तथा भविष्य के संतों एवं भक्तों का ध्यान उसकी ओर आकृष्ट किया। यह उन्हीं के उपदेशों का प्रभाव था कि मध्ययुगीन धर्म-साधना के क्षेत्र में गुरु नानक, पीपा, रविदास, दादू, घना आदि महान

संतों का जन्म हुआ और उन्होंने भारतीय जनता के एक बड़े समूह को अपने-अपने उपदेशों से प्रभावित कर धर्म-साधना का क्षेत्र विस्तृत कर दिया। वर्ण-व्यवस्था और आश्रम-धर्म का यद्यपि उनमूलन न हो सका तथापि उसकी गहरी जड़ें अवश्य हिल गयीं। मूर्तिपूजा, कर्मकाण्ड, कुरबानी, छुआछूत आदि के विरुद्ध भी अनेक आंदोलन उठ खड़े हुए और उन्होंने अपने उद्देश्यों में सफलता प्राप्त की। कबीर की 'सहज समाधि' से हठयोग का प्रभाव भी क्षीण पड़ गया और उसके प्रति संतो एवं भक्तों की आस्था उठ गयी। भक्तों के बीच भजन-कीर्तन की प्रतिष्ठा बढ़ी और धीरे-धीरे निर्गुणवाद ने सगुणवाद के लिए पृष्ठभूमि तैयार कर दी। इन प्रभावों के साथ-साथ भक्तों में गार्हस्थ्य-धर्म के परिपालन की भावना भी जागी और उन्होंने उसका पूरी तरह समर्थन किया। परमतत्त्व का साक्षात्कार गार्हस्थ्य-जीवन व्यतीत करते हुए भी संभव है, यह शिक्षा पहले-पहले कबीर ने ही स्वयं अपना आदर्श उपस्थित कर दी और इसका साधको पर प्रभाव पड़ा। इसी प्रकार 'मोक्ष' की प्राप्ति के लिए एक धर्म अथवा सम्प्रदाय से दूसरे धर्म अथवा सम्प्रदाय में दीक्षित होना व्यर्थ समझा जाने लगा। इससे लोगों को अपने-अपने सम्प्रदाय के प्रति श्रद्धा का भाव जाग्रत हुआ। जैसा कि पहले बताया जा चुका है, कबीर शाक्त मत के अतिरिक्त अन्य किसी मत के निन्दक नहीं थे। वह अपने युग के सभी मतों, सम्प्रदायों और धर्मों में सत्यता का आभास पाते थे। वह स्वतंत्र विचारक, कटु आलोचक और व्यक्तिगत साधना के क्षेत्र में अत्यन्त उँचे उठे हुए संत थे। सामाजिक मान्यताओं की दृष्टि से वह चाहे सफल न हुए हों, परंतु जहाँ तक उनकी व्यक्तिगत साधना का प्रश्न है उन्होंने उसके द्वारा अपने युग को ही नहीं, आनेवाले युग को भी प्रभावित किया, इसमें सन्देह नहीं किया जा सकता।

: २ :

मलिक मुहम्मद जायसी

जन्म सं० १५२० : मृत्यु सं० १५६६

जीवन-परिचय

मलिक मुहम्मद जायसी अबध के निवासी थे। उनका जन्म राय-बरेली जिले के जायस नामक ग्राम में हुआ था। जायस (प्राचीन नाम उदयन) में रहने के कारण वह 'जायसी' कहे जाने लगे। 'मलिक' उनकी पैतृक उपाधि थी। पं० चन्द्रबली पांडे के निर्णयानुसार उनका जन्म ८७० हिजरी (सन् १४६३ अर्थात् सं० १५२०) के लगभग होना युक्ति-संगत प्रतीत होता है। अपनी रचना 'आखिरी कलाम' में उन्होंने लिखा भी है :—

‘भा अवतार मोर नवसदी। तीस बरस ऊपर कवि बदी ॥’

जायसी ने अपने समय की दो मुख्य घटनाओं का उल्लेख भी किया है। इनमें से एक है 'सूर्य-ग्रहण' और दूसरा है 'भूचाल'। इण्डियन कलेण्डर के अनुसार सूर्य-ग्रहण का समय ६०८ हिजरी अर्थात् १६ दिसम्बर सन् १५०२ और भूकंप का समय ६११ हिजरी अर्थात् सन् १५०५ है। इनके अतिरिक्त जायसी ने प्रथम मुगल-सम्राट बाबर (स० १५८३-८७) और शेरशाह (स० १५६७-१६०२) की प्रशंसा में पद भी कहे हैं।

जायसी एक दरिद्र परिवार की सन्तान थे। उनके पिता खेती-बारी करते थे। कहा जाता है कि ७ वर्ष की अवस्था में शीतला के प्रकोप से उनकी बाई अर्ध जाती रही थी और एक कान भी बहरा हो गया था। इससे उनका रूप बिगड़ गया था। अपनी रचनाओं में उन्होंने अपनी कुरूपता का वर्णन बड़े गर्व से किया है और शुक्राचार्य से अपनी तुलना की है।

जायसी की शिक्षा कब और कैसे हुई, यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा

जा सकता। 'अरगुवा भयऊ सेख बुरहानू' से यह ध्वनित होता है कि शेख बुरहान-द्वारा उन्हें मुहीउद्दीन (मोहदो) का सत्संग प्राप्त हुआ था। शेख बुरहान हिन्दी के अच्छे कवि थे। वह कालपी-निवासी थे और जायसी के शिक्षा-गुरु थे। जायसी ने उन्हीं से काव्य-कला की शिक्षा प्राप्त की थी। पर उनका दीक्षा-गुरु कौन था, यह उनकी रचनाओं से स्पष्ट व्यंजित नहीं होता। इतना अवश्य पता चलता है कि उनके दीक्षा-गुरु जायस-निवासी ही थे। जो भी हो, इसमें सन्देह नहीं कि वह अपने समय के विद्वान सूफियों में से थे। अरबी, फारसी और हिन्दी का उन्हें अच्छा ज्ञान था। काव्य-कला के साथ-साथ वह हठयोग, ज्योतिष, वेदान्त, रसायन आदि के अच्छे ज्ञाता थे। 'कुरान' में उनकी अटूट आस्था थी। अन्य धर्मों के प्रति भी वह उदार थे। वह सूफियों के चिश्तिया-सम्प्रदाय में दीक्षित थे। ख्वाजा सय्यद अशरफ जहाँगीरी (सं० १३५६-१४६२) इसी सम्प्रदाय के दीक्षा-गुरु थे। जायसी ने उनका नाम बड़े आदर से लिया है और अपने वंश को उसी का शिष्य बताया है।

जायसी ने अपनी रचना 'पदमावत' के आरंभ में अपने चार मित्रों—मलिक यूसुफ़, सलार क़ादिम, सलोने मियाँ और बड़े शेख—का उल्लेख किया है, परन्तु उनके संबन्ध में उनके गुणों की चर्चा करके ही उन्होंने उन्हें छोड़ दिया है। इनमें से यूसुफ़ मलिक और सलोने मियाँ गाजीपुर और भोजपुर के महाराज जगतदेव के आश्रित थे। महाराज जगतदेव शेरशाह के मित्र थे। उनके यहाँ गंधर्वराज नामक एक बड़ा गुणी कथक था। जायसी का उससे बहुत स्नेह था। जनश्रुति है कि जायसी ने उसे यह आशीर्वाद दिया था कि तुम्हारे कुल में संगीत-विद्या सदा बनी रहेगी, परतुम हमारे स्नेह-चिह्न के स्मारक में 'मलिक' की पदवी अपने कुल में चला दो। तब से गंधर्वराज के वंशज, जो अब तक बलिया के रायपुरा और हल्दी ताल्लुके में बसे हुए हैं, 'मलिक' कहलाते हैं और अच्छे गायक भी हैं।

जायसी अपने समय के सिद्ध पुरुष थे। उन्हें लोग पहुँचा हुआ पीर मानते थे। कहते हैं, वह कभी अकेले भोजन नहीं करते थे। एक दिन जब उन्हें कोई साथी नहीं मिला तब उन्होंने एक कोढ़ी के साथ भोजन किया

और उसके पीप सने जूठन को ग्रहण कर लिया। उनका ऐसा करना था कि कोढ़ी लकड़हारा उनकी दृष्टि से ओम्ल हो गया। इस विचित्र घटना का उनके जीवन पर इतना गहरा प्रभाव पड़ा कि उन्होंने वैराग्य ले लिया। 'अखरावट' में उन्होंने अपने वैराग्य का उल्लेख तो किया है, पर उसका समय नहीं दिया है। उनकी रचनाएँ उनकी वैराग्य-भावना से श्रोत-प्रोत हैं। सबमें उनके धार्मिक सिद्धान्तों का अपूर्व सामंजस्य है।

जायसी अपने निवास-स्थान जायस से अमेठी कब और कैसे पहुँचे, यह विवादास्पद है। परम्परा से प्रसिद्ध है कि उनका एक शिष्य अमेठी (अवध) में रहता था और वह 'नागमती' का 'बारह मासा' गाकर घर-घर भीख माँगा करता था। एक दिन अमेठी-नरेश ने उसे बुलाकर उससे वह 'बारह मासा' सुना। उसमें एक दोहा था :—

‘कँवल जो बिगसा मानसर, बिनु जल गयउ सुखाइ ।

सूखि बेलि पुनि पलुहै, जौ पिय सीचै आइ ॥’

यह दोहा सुनते ही अमेठी-नरेश मुग्ध हो गये। उन्होंने उस गायक से दोहे के रचयिता का नाम पूछा। गायक ने जायसी का नाम बता दिया। जायसी का नाम सुनकर अमेठी-नरेश ने बड़े सम्मान से उन्हें अपने यहाँ बुलाया। तब से जायसी वहीं के मंगरा बन में रहने लगे। उनके आशीर्वाद से अमेठी का राज-वंश चला।

जायसी के अमेठी जाने के संबंध में एक ऐतिहासिक घटना भी कही जाती है। पं० चन्द्रबली पांडे ने अपनी पुस्तक 'हिन्दी-कवि-चर्चा' में इस घटना का उल्लेख करते हुए लिखा है कि जब हुमायूँ (स० १५८७-१६१३) शेरशाह से हारकर कन्नौज से भागा और इधर-उधर भटकने लगा तब शेरशाह को यह सूचना मिली कि जायस के लोग उसके विरोधी हैं। इससे शेरशाह ने बिगड़कर यह आज्ञा दी कि जायस खोदकर फेंक दिया जाय। बस फिर क्या था, भगदड़ मच गयी। इसी भगदड़ में पड़कर जायसी भी अपने शिष्यों के साथ अमेठी के मंगरा-वन में पहुँचे। संभव है, उनके वहाँ पहुँचने के कुछ दिनों बाद ही अमेठी-नरेश से उनका परिचय हुआ हो। यदि यह स्वीकार कर लिया जाय तो यह घटना सन् १५४० के लगभग की

ठहरती है। 'पदमावत' की रचना के समाप्त होने का समय भी यही है। लगता है, जायसी ने जायस में रहकर पद्मावत की रचना का सूत्रपात किया और उसे समाप्त किया अमेठी के मगरा वन में। पांडेजी का यह भी कहना है कि वह यहीं से दिल्ली गये और शेरशाह के राज्याभिषेक के अवसर पर उन्होंने उन्हें आशीर्वाद दिया।

दिल्ली से लौटने के दो वर्ष पश्चात् जायसी की मृत्यु उसी मगरा वन में हुई। जनश्रुति है कि वह योग-बल से अन्य पशुओं के रूप धारण कर लेते थे और उनकी बोली बोला करते थे। इससे अमेठी-नरेश ने उस वन में शिकार खेलने की मनाही कर दी थी। परन्तु एक दिन घूमता-घामता एक शिकारी वहाँ आ ही पहुँचा। उसने बाघ की बोली सुनकर उस ओर गोली चला दी और जब पास जाकर देखा तो उसे बाघ के स्थान पर जायसी का निर्जीव शरीर मिला। अमेठी-नरेश को इस दुर्घटना से बहुत दुःख हुआ। उन्होंने वही उनकी समाधि बनवा दी जो अबतक वर्तमान है। काजी सैयद आदिल हुसेन ने अपने रोजनामचे में उनकी निधन-तिथि ५ रज्जब, ६४६ हिजरी (सन् १५४२ अर्थात् सं० १५६६) लिखी है। यही तिथि ठीक जान पड़ती है। इससे जायसी की आयु ७६ वर्ष की होती है।

जायसी की रचनाएँ

जायसी २१ काव्य-ग्रन्थों के रचयिता माने जाते हैं, परन्तु इस समय उनकी केवल चार कृतियाँ ही उपलब्ध हैं। इनमें से पहली है : आखिरी कलाम। इसका रचना काल जायसी के अनुसार ६३६ हिजरी है। इसमें कवि ने पहले तो ईश्वर की स्तुति की है और फिर आत्म-परिचय देते हुए सूर्य-ग्रहण और भूकम्प होने का उल्लेख किया है। साथ ही मुहम्मद साहब और गुरु की स्तुति भी की गई है। अन्त में प्रलय का दृश्य चित्रित किया गया है। भाषा अवधी है, पर उसमें प्रौढ़ता नहीं है। छन्द-योजना की दृष्टि से केवल दोहा-चौपाइयों का प्रयोग हुआ है। ७ चौपाइयों के पश्चात् एक दोहे का क्रम है।

जायसी का दूसरा काव्य-ग्रन्थ है : पदमावत। यही ग्रन्थ उनकी प्रसिद्धि का कारण है। यह महाकाव्य है। इसका रचना-काल ८२७ हिजरी से ६४७

हिजरी अर्थात् सन् १५२० (स० १५७७) से सन् १५४० (सं० १५९७) तक माना जाता है। यह प्रेमाख्यान है जिसमें लौकिक कथा के सहारे आध्यात्मिक तत्वों की अभिव्यक्ति की गई है। संपूर्ण कथा ५७ खण्डों में वर्णित है और प्रत्येक खंड अपने विषय के अनुसार महत्वपूर्ण है। भाषा अवधी है और 'आखिरी कलाम' की भाषा की अपेक्षा अधिक प्रौढ़ है। छन्द-योजना में केवल दोहा-चौपाइयों को महत्व दिया गया है। संपूर्ण पुस्तक में ७ चौपाइयों के पश्चात् एक दोहे का क्रम है।

जायसी का तीसरा काव्य-ग्रंथ है : अखरावट। इसकी रचना-काल के संबंध में स्वयं जायसी मौन है, परन्तु आलोचक इसे 'पदमावत' के पश्चात् की रचना मानते हैं। यह उनका छोटा काव्य-ग्रंथ है जिसमें आध्यात्मिक विचारों की प्रवणता है। ईश्वर, सृष्टि, जीव तथा ईश्वर-प्रेम आदि विषयों के संबंध में जायसी की विचार-धारा का इस छोटी-सी पुस्तक से पता लग जाता है। भाषा अवधी है। छन्द-योजना की दृष्टि से इसमें पहले दोहा, फिर सोरठा और अन्त में ७ चौपाइयों का क्रम है। चौपाइयों की शैली दो प्रकार की है। कुछ चौपाइयों ऐसी हैं जो अक्षरों के क्रम के अनुसार रची गई हैं। ऐसी चौपाइयों की रचना में कबीर की बाराखड़ी पद्धति का अनुसरण किया गया है। इनके अतिरिक्त शेष चौपाइयों में अक्षरों का क्रम नहीं है। डॉ० माताप्रसाद गुप्त ने अपनी 'जायसी ग्रन्थावली' में जायसी के एक और ग्रन्थ को स्थान दिया है। इसका नाम उन्होंने 'महरी बाईसी' दिया है।

जायसी का समय

जायसी मध्यकालीन भारत की दिव्य विभूति थे। उन्होंने अपने जीवन-काल में तीन राज-वंशों—लोदी-वंश, मुग़ल-वंश और सूर-वंश का उत्थान-पतन देखा था। बहलोल लोदी के शासन-काल (स० १५०८-३६) में उनका जन्म हुआ था और शेरशाह सूर के शासन-काल में (स० १५६७-१६०२) में उनका निधन। अपने जीवन के इतने दिनों में उन्होंने तीन भीषण युद्ध: पानीपत का युद्ध (स० १५८३), खनवा का युद्ध (सं० १५८४) और कन्नौज का युद्ध (स० १५९७) देखे थे। इनके साथ ही इब्राहीम लोदी की पराजय तथा बाबर की विजय के कुछ दिनों बाद ही हुमायूँ की पराजय तथा शेरशाह की

विजय देखी थी। तात्पर्य यह कि राजनीतिक दृष्टि से उनका समय अत्यन्त उथल-पुथल का था। राजनीति के क्षेत्र में क्या हिन्दू और क्या मुसलमान, दोनों के अपने-अपने स्वार्थ थे, दोनों की अपने-अपनी महत्वाकांक्षाएँ थी। यही नहीं कि हिन्दू मुसलमान के विरोधी थे, अथवा मुसलमान हिन्दू के, वरन् हिन्दू-हिन्दू का और मुसलमान मुसलमान का खुलकर विरोध करते थे। इस प्रकार उस समय के राजनीतिक संघर्ष मुख्यतः स्वार्थों के संघर्ष थे। इन संघर्षों का उन्ही लोगो पर विशेष प्रभाव पड़ता था जो उनकी लपेट में आते थे। कभी कोई हिन्दू-शासक हिन्दूओं की धार्मिक भावना को उत्तेजित कर अपनी स्वार्थ-सिद्धि का स्वप्न देखता था और कभी कोई मुस्लिम शासक मुसलमानों की धार्मिक भावना को उभार कर उन्हें युद्ध करने के लिए प्रोत्साहित करते दीख पड़ता था। इन प्रभावों से दूर बसनेवाली जनता अपने धुन में मस्त रहती थी। दिल्ली के सिंहासन पर चाहे इब्राहीम लोदी बैठे, चाहे बाबर अथवा शेरशाह—उसे इन बातों से कोई मतलब नहीं था। वह यह समझ बैठी थी कि उसे तो किसी न किसी के अनु-शासन में ही रहना है और आज्ञा पालन करना है। जनता की इस प्रकार की मनोवृत्ति के दो कारण थे : एक तो यह उक्त संघर्ष आन्तरिक संघर्ष थे जिनका उद्देश्य राजनीतिक उद्देश्य था, दूसरा यह कि भारत पर बाह्य आक्रमणों का भय धीरे-धीरे घटता जा रहा था। आन्तरिक संघर्षों की अपेक्षा बाह्य आक्रमण अधिक विनाशकारी सिद्ध होते थे और उनका उत्तर भारत के संपूर्ण जन-जीवन पर प्रभाव पड़ता था। इसलिए प्रायः सभी लोग उनके प्रति सशंक और भयभीत रहते थे। उनका उद्देश्य भारत में राजनीतिक सत्ता प्राप्त होने के अतिरिक्त धर्म-प्रचार भी होता था। इस लिए हिन्दू जनता तो उनका समाचार पाकर ही भयभीत हो उठती थी। जायसी के समय में यद्यपि कतिपय मुस्लिम-शासकों ने हिन्दूओं की धर्म-भावना पर चोटें की थीं, तथापि वे इतनी गहरी नहीं थीं कि उनसे संपूर्ण हिन्दू-जनता छूटपटा उठे और उसके जीवन में उथल-पुथल मचा दे।

देश की उक्त राजनीतिक परिस्थितियों में उग्र धार्मिक भावना के लिए कोई स्थान नहीं था। बाबर यद्यपि मुसलमान था, तथापि अपने पूर्व-

वर्षा शासकों की अपेक्षा हिन्दू-धर्म के प्रति उदार एवं सहष्णु था। शेर-शाह मे धार्मिक कट्टरता नहीं थी। वह हिन्दू और मुसलमान दोनों के प्रति समान सम्मान का भाव रखता था। हिन्दू और मुसलमानों को भारत में एक साथ रहते हुए चार-पाँच शताब्दियाँ बीत चुकी थी और वे एक दूसरे के आचार-विचार तथा मनोवृत्तियों से परिचित हो चुके थे। इसका प्रमाण उस समय का साहित्य है जिस पर दोनों का समान रूप से अधिकार था। हिन्दू फारसी पढ़ते थे और मुसलमान हिन्दी में रचनाएँ करते थे। इस प्रकार जनता की प्रवृत्ति भेद से अभेद की ओर हो चली थी। मुसलमानों ने 'राम-कृष्ण' को और हिन्दूओं ने 'रहीम' को एक रूप में अपना लिया था। वेदान्त, उपनिषद् तथा कुरान के सिद्धान्त किसी-न-किसी रूप में जनता के बीच सम्मानित हो चुके थे। धीरे-धीरे वैष्णव-भक्ति का विकास हो रहा था। शाक्त तथा मंत्र-तंत्र, जादू-टोना, भूत-प्रेत और यज्ञिणी सिद्ध करनेवाले साधुओं के प्रति जनता का अधिक विश्वास नहीं था। हिन्दू-समाज में वर्ण-व्यवस्था और आश्रय-धर्म की पूर्ववत् प्रतिष्ठा थी, पर उनके प्रति उसमें विशेष कट्टरता का भाव नहीं था। सब एक-दूसरे से मिलते-जुलते थे। ऐसा धार्मिक वातावरण सूफ़ी साधकों तथा हिन्दू-भक्तों के लिए अत्यन्त अनुकूल था। सूफ़ी-साधक उरमाओं की भाँति कट्टर नहीं थे। इसमें संदेह नहीं कि वे भी इस्लाम के प्रचारक थे, पर वे अपने प्रचार में उग्र नहीं थे। उन्होंने हिन्दुओं में जुल-मिल कर, हिन्दू देवी-देवताओं, हिन्दू-साहित्य, हिन्दू-संस्कृति और हिन्दू-धर्म-भावना को अपनाकर इस्लाम का प्रचार करना अपना लक्ष्य बनाया था। उन्होंने बहुत-सी ऐसी बातों को त्याग दिया था जिनसे हिन्दू और मुसलमानों की विचार-धाराओं के समन्वीकरण में बाधा पहुँचने की संभावना थी। इसलिए उन्हें अपने उद्देश्य में सफलता भी मिली। जायसी ने ऐसे ही युग में जन्म लिया और उन्होंने हिन्दी को अपनी कई अमर रचनाएँ भेंट कीं। उनके समय में उनकी रचनाओं का अन्धा प्रचार हुआ। कबीर की भाँति उन्होंने भी किसी लोक-धर्म की व्यवस्था नहीं की, पर अपनी लोक-कथाओं-द्वारा उन्होंने हिन्दू और मुसलमान दोनों को समान रूप के आकृष्ट किया।

सूफी सम्प्रदाय का इतिहास

सूफी सम्प्रदाय की स्थापना—जायसी सूफी-सम्प्रदाय में दीक्षित थे। हिन्दी में हम जिसे सूफी-सम्प्रदाय कहते हैं उसे फारसी में 'तसव्वुफ' का नाम दिया जाता है 'सूफी' और 'तसव्वुफ' दोनो शब्द 'सूफ' से बने हैं। 'सूफ' का अर्थ है, ऊन। अरब में 'सूफी' उन दरवेशो अथवा फकीरो को कहते थे जो ऊनी कम्बल पहनकर घूमा करते थे और इस्लाम धर्म का प्रचार करते थे। कुछ लोग 'सफ' से 'सूफी' की व्युत्पत्ति मानते हैं और कहते हैं कि जो फकीर अपने सदाचार के कारण एक सफ (पंक्ति) में बैठए जाते थे वे 'सूफी' कहलाते थे। इसी प्रकार कुछ लोगो का यह भी कहना है कि मदीना शरीफ के सामने जो 'सुफा' चबूतरा है उस पर बैठनेवाले फकीर 'सूफी' कहलाते थे। इनके अतिरिक्त विद्वानो का एक वर्ग यूनानी शब्द 'सोफिया' से सूफियो का सम्बन्ध स्थापित करता है। 'सोफिया' का अर्थ है, ज्ञान। जो फकीर ज्ञानी होते थे उन्हें 'सूफी' कहते थे। 'सूफी' का अर्थ जो भी हो, इसमें सन्देह नहीं कि अरब में मुहम्मद साहब (सं० ६२७-८६) द्वारा स्थापित विशुद्ध इस्लाम-धर्म के प्रति एक जबरदस्त प्रतिक्रिया हुई और इस प्रतिक्रिया में सूफियों ने खुलकर भाग लिया। मुसलमान होने के नाते वे 'कुरान शरीफ' की हिदायतो (शिद्दाओ) में पूरी आस्था रखते, पर साधना के क्षेत्र में वे उन्ही हिदायतों तक अपने आपको सीमित नहीं रखते थे। वे इस्लाम-धर्म के बाह्य विधानों के प्रति उदासीन थे। एक शब्द में वे आत्मवादी थे। ऐसी दशा में कट्टर मुसलमानों तथा कर्मकाण्डी नबियो ने उनका घोर विरोध किया, किन्तु उसकी प्रतिक्रिया में ही उन्हें अपने भावों को अधिकाधिक परिष्कृत करने का अवसर मिला और कालान्तर में वे हृदय की पवित्रता और ईश्वर-प्रेम को ही मुख्य मानने लगे। धीरे-धीरे उनका प्रचार-क्षेत्र बढ़ने लगा और अब्बासी-वंश के शासन काल (सं० ८०७-१३३१) तक बसरा, बग़दाद, सीरिया, मिस्र तथा स्पेन आदि में उनके सिद्धांतों का प्रचार हो गया। मुहम्मद-बिन-कासिम के भारत पर आक्रमण (सं० ७६६) के फलस्वरूप खलीफ़ा मंसूर (सं० ८१०-१३) और खलीफ़ा हारून (सं० ८४३-६५) के समय में बग़दाद की

पुण्य भूमि पर भारतीय और इस्लामी संस्कृतियों का जो आदान-प्रदान हुआ उसने अरबी-सूफियों को अद्वैतवाद की ओर स्पष्ट रूप से आकृष्ट किया और फिर उन्होंने सूफी-सम्प्रदाय की स्थापना की।

सूफी-सम्प्रदाय का विकास—यद्यपि सूफी-सम्प्रदाय का जन्म इस्लाम-धर्म के अन्तर्गत ही हुआ, तथापि उसकी परम्परा अत्यन्त प्राचीन थी। खोजियों का कहना है कि इस्लाम-धर्म के जन्म के बहुत पहले सूफी विचार-धारा की नींव पड़ चुकी थी। ईश्वरोपासना के विविध ढंग हैं और उन सब के मूल में मानव की दो ही प्रवृत्तियाँ काम करती हैं। इनमें से एक है 'भय' और दूसरा है 'प्रेम'। यहूदियों तथा उनके सिद्धान्तों से प्रभावित इस्लाम-धर्म में ईश्वरोपासना का आधार 'भय' है। अन्तर केवल इतना है कि जहाँ यहूदियों का 'यहोवा' केवल इसराइलियों पर शासन और कृपा करता है वहाँ मुसलमानों का 'खुदा' सर्वव्यापी है और वह उन सब लोगों पर कृपा करता है जो उसके दूत (पैगम्बर) हजरत मुहम्मद साहब के वचनों पर ईमान लाते हैं। इससे कुछ भिन्न ईसाइयों की उपासना-पद्धति है। उनकी उपासना भी 'भय' पर आधारित है, परन्तु उन्होंने अपने ईश्वर के साथ पिता-पुत्र का सम्बन्ध स्थापित कर ईश्वर और जीव के संबंध में कोमल भावना का विधान किया है। उनके मतानुसार ईश्वर पिता है और हजरत ईसा उनके पुत्र। इन दोनों पैगम्बरी उपासनाओं के विरुद्ध एक तीसरी उपासना-पद्धति भी है जिसे हम 'मादन' भाव की उपासना-पद्धति कहते हैं। इस उपासना-पद्धति की मूलक पैगम्बरी धर्म-ग्रंथों में भी मिलती है, परन्तु इसका विकास हमें उपनिषदों में ही मिलता है। उपनिषद् ही इस भाव की उपासना पद्धति के आदि स्रोत हैं। इस भाव का साधारण अर्थ है, ईश्वर और जीव के बीच रहस्यात्मक मिलन-विरह। 'तसव्वुफ' अथवा सूफी-सम्प्रदाय में इसी रहस्यात्मक मिलन-विरह की प्रधानता है। 'कुरान' में चूँकि इस भाव की मूलक मिलती है, इसलिए सूफी इसमें आस्था रखते हैं। वे एक ओर पैगम्बरी मत मानते हैं तो दूसरी ओर खुदा के साथ स्वतंत्र संबंध भी स्थापित करते हैं। मुस्लिम-जगत में इस प्रकार की उपासना-पद्धति का आश्रय लेनेवालों में राबिया (मृत्यु सं० ८०६) का नाम बड़े आदर से

लिया जाता है। वह बसरे की रहनवाली दासी थी और अपने को 'अल्लाह' की 'पत्नी' समझती थी। अपने रसूल में आस्था रखती हुई वह कहती है— 'हे रसूल ! मला ऐसा कौन प्राणी होगा जिसे आप प्रिय न हो। पर मेरी तो दशा ही कुछ और है। मेरे हृदय में परमेश्वर का इतना प्रसार हो गया है कि उसमें उसके अतिरिक्त किसी अन्य के लिए स्थान ही नहीं है।' रूबिया के ये भाव भारतीय धर्म-साधना से प्रभावित है। इसलिए अपने इस प्रकार के स्वतंत्र भावों के प्रकाशन के लिए उसे तथा उसकी सहेलियों को अनेक कष्ट भोगने पड़े। उससे पश्चात् मसूर (हल्लाज) को 'अनलहक' (मैं ही परम सत्य हूँ) कहने के कारण सूली पर चढ़ना पड़ा। मसूर के बलिदान से सूफी-संप्रदाय को विशेष बल मिला। फारसी, अबूसईद आदि अन्य सूफियों ने भी अपनी अपनी विचार-धारा और अनुभूति के अनुरूप अपने सम्प्रदाय की मान्यताएँ निश्चित की और विशुद्ध इस्लाम-धर्म के साथ समझौते का प्रयत्न किया, परन्तु कट्टर मुसलमानों ने उनकी एक न सुनी। काजी और मुल्ला उन्हें नास्तिक (काफिर) ही कहते रहे। फिर भी उनकी लोक-प्रियता बढ़ती गई और वे 'नबी' की भाँति पूजे जाने लगे। उनके विचारों एवं सिद्धांतों से प्रभावित होकर अरब और फारस के अनेक कवियों ने सुललित रचनाएँ की। अन्त में सूफी इमाम गजाली (मृ० स० ११७०) के प्रयत्न से इस्लाम और सूफी सम्प्रदाय के बीच समन्वय स्थापित हुआ और फिर 'तसव्वुफ़' इस्लामी-दर्शन बन गया।

सूफी सम्प्रदाय की भारतीय शाखाएँ—भारत में सूफी-सम्प्रदाय का प्रवेश कब हुआ, यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। इतिहास देखने से पता चलता है कि हजरत मुहम्मद साहब (स० ६२७-८६) की मृत्यु के पश्चात् खलीफा उमर के समय में स० ६६३-६४ के लगभग पश्चिमी समुद्री तटों को लूटने के उद्देश्य से कुछ अरबी-सैनिकों ने उन पर आक्रमण किया था। उमय्या-वंश के शासन-काल (स० ७१८-८०६) में अरब और भारत के बीच व्यापारिक सम्बन्ध भी स्थापित हो गया था। संभव है, इन्हीं दिनों कुछ सूफी भी भारत में आये हों और यहाँ की धर्म-भावना से प्रभावित होकर मुलतान और सिन्ध में बस गये हों। इतिहासकारों का कहना है कि

सूफी-साधक सं० ७७० के लगभग मुलतान पहुँच गये थे और उन्होंने पञ्जाब तथा सिन्ध में अपने-अपने केन्द्र स्थापित कर लिए थे। यहीं वेदांत, गोरख-पंथी हठयोग, हीनयानी बौद्ध-मत और सूफीमत में परस्पर विचारों का विनिमय हुआ। धीरे-धीरे सूफी-साधक उत्तर भारत से दक्षिण भारत में भी पहुँचे। अपने-अपने केन्द्रों की स्थापना करने के साथ-साथ उन्होंने अपने साहित्य का भी निर्माण किया। उनके मुख्य चार सम्प्रदाय थे :

(१) सुहर्वर्दिया, (२) चिश्रिया, (३) क़ादरिया और (४) नक्शबंदिया। ख्वाजा हसन निजामी के मतानुसार सुहर्वर्द-सूफी ही सब से पहले भारत में आये थे। उसके प्रवर्तक जियाउद्दीन अबुलनजीब अब्दुलकादिर इब्न अब्दुल्ला (सं० ११५४-१२२५) थे। उनका जन्म स्थान सुहर्वर्द और मृत्यु-स्थान बग़दाद था। उन्होंने अपने भतीजे शिहाबुद्दीन (सं० १२०२-६१) की सहायता से सुहर्वर्दिया उप-सम्प्रदाय की नींव डाली। उनकी मृत्यु के पश्चात् उनके शिष्य सय्यद जलालुद्दीन सुख़्पोश (सं० १२४६-१३४८) ने सिंध, गुजरात और पञ्जाब में अपने मत का प्रचार किया। भूँसीवाले सूफी शेख़ तकी (सं० १३७७-१४४१) इसी सम्प्रदाय में दीक्षित थे। चिश्रिया-उप-सम्प्रदाय के मूल प्रवर्तक ख्वाजा अबू अब्दुल्ला चिश्रती (मृ० सं० १०२३) थे, परन्तु भारत में उसका प्रचार सर्वप्रथम मुहनुद्दीन चिश्रती (सं० ११६६-१२६२) द्वारा हुआ। वह ईरान-प्रदेश के अन्तर्गत सीस्तान के निवासी थे और यहाँ मुहम्मद शोरी की सेना के साथ सं० १२४६ में आये थे। उन्होंने अजमेर को अपना केन्द्र बनाया और वही उनकी मृत्यु हुई। वह अपने समय के प्रसिद्ध सूफी थे और 'आफताबे हिन्द' (भारत के सूर्य) कहे जाते थे। हिन्दू और मुसलमान दोनों उनके शिष्य थे। उनकी शिष्य-परम्परा में ख्वाजा कुतुबुद्दीन बख्तार 'काकी' (सं० १३४३-६३), हजरत बाबा फरीदुद्दीन 'शकरगज' (सं० १२४३-१३२२), हजरत निजामुद्दीन औलिया (सं० १२६३-१३८१), ख्वाज सय्यद अशरफ जहाँगीरी (सं० १३५६-१४६२), मलिक मुहम्मद जायसी (सं० १५२०-६६), शेख़ सलाम चिश्रती (मृ० सं० १६२६) आदि प्रसिद्ध सूफी थे। कादरिया उप-सम्प्रदाय के प्रवर्तक बग़दाद-निवासी शेख़ अब्दुल कादिर जिलानी (सं० ११३५-१२२३) थे, परन्तु यहाँ सय्यद

बन्दगी मुहम्मद शौस (मृ० सं० १५७४) ने सर्वप्रथम इसका प्रचार किया था। दारा शिकोह (सं० १६७२-१७१५) और सत बुल्लेशाह (सं० १७३७-१८१०) इसी की शिष्य-परम्परा में थे। बंगाल और बिहार में इसका अच्छा प्रचार हुआ। नकशबंदिया उप-संप्रदाय के मूल प्रवर्तक तुर्किस्तान-निवासी ख्वाजा बहाउद्दीन नकशबन्द (मृ० सं० १४४६) थे। ख्वाजा मुहम्मद बाक्रीविल्लाह 'बेरग' (मृ० सं० १६६०) ने यहाँ इसका प्रचार किया था। इसका प्रभाव शिखित वर्ग पर अधिक था। इन चारों उप-सम्प्रदायों में कोई सैद्धान्तिक विरोध नहीं था। इनकी मूल भावना एक ही थी और इन्होंने, क्या हिन्दू और क्या मुसलमान, सब को प्रभावित किया था।

सूफी-सम्प्रदाय के सिद्धान्त

अब तक सूफी-सम्प्रदाय के इतिहास के संबंध से जो बातें कही गई हैं उनसे स्पष्ट है कि आरम्भ में उसमें अनेक प्रभावों का आदान-प्रदान चलता रहा और फिर इसके बाद ईसा की बारहवीं शताब्दी के लगभग उसे अन्तिम रूप मिला। अपने अन्तिम रूप में उसने अपने लिए ईश्वर, जीव, प्रकृति आदि के संबंध में अनेक सिद्धान्त निश्चित किये। यद्यपि उसके अनुयायी स्वतंत्र विचारक थे, तथापि उन्होंने इस्लाम से अपना संबंध विच्छेद नहीं किया। उनकी निष्ठा और श्रद्धा इस्लाम में ही थी। वे कुरान में पूरी आस्था रखते थे और मुहम्मद साहब को पैगम्बर मानते थे। इतना होते हुए भी वे कुरान की आज्ञाओं में अंध-विश्वास नहीं रखते थे। स्वतंत्र चिन्तक होने के कारण वे उनमें अङ्क (बुद्धि) को भी स्थान देते थे, पर उसके पोषण के लिए बाहर न जाकर वे उन्हीं के भीतर से तत्संबंधी बातें खोज लेते थे। अपने मानसिक तोष के लिए उन्होंने शराब और बुत-परस्ती को केवल प्रतीक-रूप में ही अपनाया था। 'कुरान शरीफ' में हकीकत (ज्ञान-मार्ग), तरीकत (भक्ति-मार्ग) और शरीयत (कर्म-मार्ग) को प्रधानता दी गई है। मुसलमान होने के नाते सूफी-संप्रदाय वाले भी इनमें विश्वास करते थे।

(१) अल्लाह-सम्बन्धी सिद्धान्त—'कुरान शरीफ' में आस्था एवं विश्वास रखनेवाले मुसलमान अल्लाह की दो रूपों में उपासना करते हैं।

वे मानते हैं कि उनका 'अल्लाह' (खुदा) बहिश्त (स्वर्ग) में रहता है और सर्वव्यापी भी है। सूफी-सम्प्रदायवाले अपने 'अल्लाह' को सर्वव्यापी ही मानते हैं। इस दृष्टि से उनका 'अल्लाह' भारतीय 'ब्रह्म' से मिलता-जुलता है। भारतीय-विचारकों के अनुसार वे भी अपने 'अल्लाह' को अन्तर्यामी मानते हैं। उनका कहना है कि हृदय को आइने की भाँति स्वच्छ रखकर उसका प्रतिबिम्ब देखा जा सकता है। यही कारण है कि जहाँ विशुद्ध मुसलमान अत्यन्त सम्मानपूर्वक अपने अल्लाह के सामने माथा टेक देता है वहाँ सूफी अपने हृदय में उस अल्लाह का प्रतिबिम्ब देखकर आत्म-विभोर हो उठता है।

(२) जीव-सम्बन्धी सिद्धान्त—जीव के सम्बन्ध में भी सूफियों की विचारधारा भारतीय अद्वैतवाद से प्रभावित है। 'कुरान' में 'अल्लाह' और मुहम्मद का सम्बन्ध तो स्पष्ट है, पर 'अल्लाह' और 'जीव' का सम्बन्ध स्पष्ट नहीं है। 'अल्लाह' और उसके रसूल मुहम्मद साहब पर ईमान लाने वाले मुसलमान जीव नहीं हैं, वे केवल इस्लाम-धर्म के अनुयायी हैं। 'सूफी-सम्प्रदाय' 'जीव' की सत्ता मानता है और कहता है—अन-अल-हक (मैं ही ब्रह्म हूँ)। परन्तु इतना स्वीकार करते हुए भी सूफी-सम्प्रदाय में 'जीव' का स्पष्ट विवेचन नहीं है। कुछ सूफी 'अल्लाह' और 'जीव' में कोई अन्तर नहीं समझते, परन्तु कुछ ऐसे भी हैं जो 'जीव' को 'अल्लाह' से भिन्न समझते हैं।

(३) प्रकृति-सम्बन्धी सिद्धान्त—सृष्टि की उत्पत्ति में सूफी 'रूह' को उपादान कारण मानते हैं। 'रूह' वह अलौकिक शक्ति है जो हमें बराबर अल्लाह की झलक दिखलाती है। यह शक्ति इन्सान में भी है और सृष्टि में भी। डा० रामरतन भटनागर अपनी रचना 'जायसी' में प्रसिद्ध सूफी जिली का मत स्पष्ट करते हुए लिखते हैं—'अल्लाह' ने अपनी सत्ता को प्रथमतः 'रूह' का रूप दिया। उससे सृष्टि, फरिश्तो और कल्ब की उत्पत्ति हुई।' आगे वह यह भी कहते हैं—'सूफियों के मतानुसार सृष्टि (प्रकृति) वह दर्पण है जिसमें अल्लाह के आत्म-दर्शन की कामना पूरी होती है। इस दर्पण में अल्लाह का जो प्रतिबिम्ब पड़ता है वही इन्सान (जीव) है। परन्तु

यह इन्सान सृष्टि में अपना स्वरूप देखना चाहता है। अतः वह भ्रम में 'अहम्' (अहंकार) में प्रस्त हो जाता है। परन्तु जब वह सृष्टि (प्रकृति) के सौंदर्य को अल्लाह के सौंदर्य का दर्पण समझने लगता है तब अपने स्वरूप से उसका मोह टूट जाता है और वह अल्लाह में मिल जाता है। इस प्रकार 'प्रकृति' सूफियों की महान साधना का माध्यम है। प्रकृति के सौंदर्य से एकात्म स्थापित कर साधक (सालिक) 'अन-अल-हक' को प्राप्त होता है।

(४) माया (शैतान) सम्बन्धी सिद्धान्त—भारतीय वेदान्त में ब्रह्म और जीव के बीच भिन्नता उत्पन्न करनेवाली शक्ति का नाम 'माया' है। माया त्रिगुणात्मक है और ब्रह्म की ही एक शक्ति है। उसके दो रूप हैं : (१) विद्या माया और (२) अविद्या माया। भारतीय साधकों ने जी भर कर अविद्या माया की निन्दा की है और उसे ब्रह्म और जीव के मिलन में बाधक माना है। सूफ़ी-सम्प्रदाय में अल्लाह और इन्सान के बीच बाधा डालनेवाला है : शैतान ! शैतान का उल्लेख कुरान में भी मिलता है। कुरान के अनुसार शैतान वह है जो अल्लाह की आज्ञा का उल्लंघन करता है। 'इबलीस' इसी तरह का शैतान है। वह अल्लाह के बन्दों को गुमराह (पथ-भ्रष्ट) करता रहता है। परन्तु सूफ़ियों का शैतान इस प्रकार का शैतान नहीं है। वह ऐसा शैतान है जो अल्लाह के बन्दों की परीक्षा लेता है। जायसी ने 'पदमावत' में पौराणिक नारद की ऐसे ही शैतान के रूप में कल्पना की है। इस प्रकार कुरान में इबलीस के प्रति जहाँ घृणा का भाव है वहाँ सूफ़ियों के मतानुसार वह प्रतिष्ठा का पात्र भी है।

(५) कर्मवाद सम्बन्धी सिद्धान्त—सूफ़ी कर्मवाद में भी आस्था रखते हैं। उनके अनुसार मनुष्य के कर्म ही उसे पथ-भ्रष्ट करते हैं। कर्मों का फल मनुष्य को अनिवार्य रूप से भोगना पड़ता है। अल्लाह ही कर्मों के फल का विधान करता है। अच्छे कर्मों का फल वह स्वर्ग के रूप में और बुरे कर्मों का फल वह नरक (दोजख) के रूप में देता है। वह 'रहमान' (कृपालु) भी है। रहम (कृपा) के कारण ही उसने नरक की रचना की है। मनुष्य को नरक में भेजने का अर्थ है, उसे अल्लाह की इबादत (उपासना)

के लिए सचेत करना। इस प्रकार सूफी-मत में नरक के प्रति भी घृणा का भाव नहीं है। वहाँ इन्सान इसलिए नहीं जाता कि वह कुरान पर ईमान नहीं लाता, बल्कि वहाँ वह अपने बुरे कर्मों के भोग के लिए जाता है और अन्त में अल्लाह का कृपा-पात्र बनता है।

(६) साधना-सम्बन्धी सिद्धान्त—सूफियों के अनुसार साधक (सालिक) का मुख्य लक्ष्य है : अल्लाह के साथ तल्लीनता प्राप्त करना। इसके लिए वे साधक के चार विभाग मानते हैं : (१) नफ़स (विषय-भोग-वृत्ति), (२) रूह (जीवात्मा), (३) क़ल्ब (हृदय जिस पर अल्लाह का प्रतिबिम्ब पड़ता है) और (४) अक्ल (बुद्धि)। नफ़स से युद्ध करना सूफियों का परम लक्ष्य है। उसके प्रबल रहते हुए क़ल्ब (हृदय) की शुद्धि नहीं हो सकती। इन्सान का सबसे बड़ा शत्रु वही है। इसलिए सूफी-साधक चित्त-वृत्ति-निरोध पर विशेष बल देते हैं। जायसी कहते हैं :

‘तन दरपन कहँ साजु, दरसन देखा जो चहै।

मन सो लीजिए माजि, मुहम्मद निरमल होइ हिया ॥’

शुद्ध क़ल्ब रूह की उन्नति का साधन है। इसके दो रूप हैं : (१) स्थूल और (२) सूक्ष्म। अपने स्थूल रूप में हृदय मांस पिंड है, परन्तु अपने सूक्ष्म-तम रूप में वह ‘सिर्र’ (अन्तःकरण) है। इसी में ब्रह्म-मिलन की उत्कंठा और व्याकुलता का जन्म होता है और यही रूह की उन्नति का साधन है। रूह इन्सान का शुद्धतम अंश है जिसमें अल्लाह का प्रतिबिम्ब झलकता है। इस झलक के दर्शन में अक्ल बाधक होती है। इसलिए सूफी बुद्धि-विलास को भी व्यर्थ समझते हैं। वे अक्ल (बुद्धि) की अपेक्षा मुआरिफ़ (प्रज्ञा) को विशेष सहायक मानते हैं। ‘नफ़स’ और ‘अक्ल’ दोनों ‘रूह’ की सात्विक स्थिति को नष्ट कर देते हैं। ‘नफ़स’ उसे नष्ट करता है क़ल्ब के माध्यम से और ‘अक्ल’ उसे नष्ट करती है प्रत्यक्ष रूप से। अक्ल से ‘खुदी’ (अहंकार) का उदय होता है। ‘खुदी’ ‘चित्तवृत्तियों’ से भी अधिक भयकर शत्रु है। इन्द्रिय-दमन करने पर भी यदि ‘खुदी’ रह गई तो ‘खुदा’ नहीं मिल सकता। ‘खुदी’ को मारने से अल्लाह की कृपा-द्वारा प्रज्ञा (मुआरिफ़) जागृत होती है और प्रज्ञा के जागृत होने से साधक को अल्लाह के जमाल

का दर्शन होता है। सूफी अल्लाह के जलाल को महत्व नहीं देते, क्योंकि वह उनके और अल्लाह के बीच भेद उत्पन्न करता है। वे उसके जमाल (प्रेममय रूप) के उपासक हैं। यह है सूफी-साधना का आन्तरिक पक्ष। इससे स्पष्ट है सूफी-साधना व्यक्तिगत साधना है।

बाह्य पक्ष की दृष्टि से सूफी साधना विशुद्ध इस्लाम धर्म से अधिक प्रभावित है। इस्लाम-धर्म में 'तौहीद' (अल्लाह एक है) साध्य है और इसके साधन हैं : (१) सलात (पाँच समय नमाज पढ़ना), (२) जकात (विशेष अन्नस्रोत पर दान देना), (३) सौम (वर्ष में एक बार एक मास तक रमजान) और (४) हज्ज (जीवन में एक बार मक्का-मदीना जाना)। यही इस्लाम-धर्म की सामाजिक (संघ) साधना है। सूफी इन साधनाओं में आस्था तो रखते हैं, पर इन्हें इसी रूप में स्वीकार नहीं करते। 'सलात' का अर्थ है पाँच समय निश्चित रूप से अल्लाह का नाम-स्मरण। सूफी नाम स्मरण तो करते हैं, पर एक विशेषता के साथ। वे उसके प्रेम की पीर में मस्त रहते हैं। वे संघ में 'इमाम' के पीछे खड़े होकर अल्लाह का नाम-स्मरण नहीं करते। वे अपने गुरु के बताए हुए मार्ग के अनुसार एकांतिक साधना करते हैं। इसी प्रकार वे जकात को उसके रूढ़ अर्थ में न मानकर स्वयं सर्व-त्यागी होते हैं। उनमें अपने अल्लाह के प्रति आत्म-समर्पण की भावना होती है। वे जो कुछ करते हैं, अन्तः प्रेरणा से करते हैं। उनके लिए 'सौम' भी एक महीने के लिए न हो कर आजीवन के लिए होता है। हृदय की शुद्धता के लिए वे बराबर प्रयत्नशील रहते हैं। हज्ज का भी उनके लिए विशेष महत्व नहीं है। उनका अल्लाह उनके भीतर ही रहता है। तात्पर्य यह कि सलात, जकात, सौम और हज्ज का सूफी-साधना में एक विशेष अर्थ है। यही उनका कर्म-काण्ड अर्थात् 'शरीयत' है।

सूफी-साधना की चार अवस्थाएँ, मंजिलें अथवा सीढ़ियाँ हैं : (१) शरीयत, (२) तरीकत, (३) मारफ़त और (४) हकीकत। शरीयत के नियमों का पालन कर सूफी 'तरीकत' की मंजिल पर आता है। इस मंजिल पर उसे गुरु (मुरशिद) की आवश्यकता होती है। मुरशिद उसे तरीकत के रहस्यों का परिचय कराता है। वह अपने शिष्य (मुरीद) को चित्त-

वृत्तियों के निरोध (जेहाद) की शिक्षा देता है। इसमें सफल होने पर मुरीद में मुआरिफ (प्रज्ञा) का जन्म होता है और फिर वह 'आरिफ' हो जाता है। आरिफ की स्थिति में होने पर वह अल्लाह के वियोग में तडपने लगता है। यह 'मारफत' की अवस्था है। 'मारफत' में सफलता प्राप्त करना 'हकीकत' में पहुँचना है। 'हकीकत' में साधक का अल्लाह के साथ 'वस्ल' (मेल) है। जायसी ने इन्हीं को 'चारि बसेरे' कहा है। सूफी-साधना की इन अवस्थाओं पर यदि ध्यान से विचार किया जाय तो ज्ञात होगा कि इन पर क्रमशः भारतीय कर्म-काण्ड, उपासना-काण्ड, ज्ञान-काण्ड और भक्ति-काण्ड का प्रभाव है। जिस प्रकार भारतीय साधना में नाम, जप, ध्यान और समाधि की व्यवस्था है ठीक उसी प्रकार सूफी-साधना में भी 'जिक्र' अर्थात् तस्बीह (माला) हाथ में लेकर नाम-स्मरण करना, 'फिक्र' अर्थात् अल्लाह का ध्यान करना, 'मराकबा' अर्थात् समाधि में रहना और 'समाअ' अर्थात् कीर्तन उसके सहायक अंग हैं। सूफी 'समाअ' (सगीतमय नाम-स्मरण) के प्रेमी होते हैं, पर इस्लाम सगीत का विरोधी है।

सूफी-साधना में चार जगत माने गये हैं : (१) आलमे नासूत (नर-लोक), (२) आलमे मलकूत (देव-लोक), (३) आलमे जबरूत (ऐश्वर्य-लोक) और (४) आलमे लाहूत (माधुर्य-लोक)। 'कुरान' में इन लोको का उल्लेख नहीं है। उसके अनुसार अल्लाह सातवे आसमान पर रहता है, परन्तु सूफियों ने आलमे लाहूत में उसकी प्रतिष्ठा की है। कालान्तर में जब उनकी साधना का विकास हुआ और वे भारतीय साधना के सम्पर्क में आये तब उन्होंने अपने उन चार जगतों का क्रमशः जाग्रतावस्था, स्वप्नावस्था, सुषुप्ति की अवस्था और तुरीयावस्था के अर्थ में ग्रहण कर लिया। इन आन्तरिक जगतों (अवस्थाओं) में यात्रा करते समय जो पड़ाव मिलते हैं उनकी भी सूफियों ने कल्पना की है। उनके अनुसार सात पड़ाव (सुकामात) हैं : (१) तोबा यानी पाप-कर्मों से प्रायश्चित्त, (२) फुकद यानी अहभाव का नाश, (३) फ़ना यानी अपनी सत्ता का विस्मरण, (४) शुक्र यानी अल्लाह की कृपा, (५) बक्रा यानी अल्लाह में स्थिति, (६) वज्द यानी ब्रह्मानन्द और (७) शह्व यानी पूर्ण शान्ति। जायसी ने इन्हीं की ओर लक्ष्य करके कहा है :—

‘चारि बसरे सौ चढै, सत सौं उतरे पार ।’

इस प्रकार हम देखते हैं कि सूफ़ी-साधना सर्वथा एकान्तिक साधना है। सूफ़ी अपने आरंभ करने अल्लाह के बीच अभिन्न संबन्ध स्थापित करते हैं। उनका विश्वास है कि सृष्टि के पूर्व अल्लाह का प्रेम निर्विशेष भाव से अपने ऊपर था। इससे वह अपने को अकेले अपने ही आप व्यक्त करता था। फिर अपने उस एकान्त अद्वैत प्रेम को वाह्य विषय के रूप में देखने की इच्छा से उसने शून्य से अपना एक प्रति रूप या प्रतिबिम्ब उत्पन्न किया जिसमें उसी के गुण थे। यही प्रतिरूप आदम कहलाया जिसमें और जिसके द्वारा ‘अल्लाह’ ने अपने आप को व्यक्त किया। अपनी इस धारणा के आधार पर सूफ़ी परमात्मा को ‘माशूक’ और स्वयं को ‘आशिक’ मान कर मादन भाव से उसकी उपासना करते हैं। संक्षेप में यही सूफ़ी-साधना का रहस्य है। जायसी ने अपनी रचनाओं ‘आखिरी कलाम’ और ‘अख्वावट’ में इस साधना के वाह्य एवं आन्तरिक, दोनों पक्षों पर गभीरता पूर्वक विचार किया है और इसके साथ ही अपने मत का प्रचार करने के उद्देश्य से भारताय देवी-देवताओं को भी उनके भीतर समेट लिया है।

हिन्दी में प्रेम-काव्य की परंपरा

भारतीय सूफ़ी केवल एकान्त साधक ही नहीं, अपने मत के प्रचारक भी थे। अपने प्रचार के लिए उन्होंने मुख्यतः साहित्य को साधन बनाया। उस समय शिक्षित वर्ग की भाषा ‘फारसी’ थी और उर्दू का निर्माण हो रहा था। ऐसी स्थिति में सूफ़ी न तो फारसी में रचनाएँ कर सकते थे और न उर्दू में। अपने मत को लोक-प्रिय बनाने के लिए उन्हें जन-भाषाओं की शरण लेनी पड़ी। जन-भाषाओं में उस समय ब्रज और अवधी का ही मुख्य स्थान था। इनके अतिरिक्त फारसी, अरबी, तुर्की आदि के शब्दों के मेल-जोल से एक नवीन जन-भाषा भी तैयार हो रही थी जिसका केन्द्र दक्षिण भारत था। उस समय तक सूफ़ी-मत दक्षिण में पहुँच चुके थे और उन्होंने बहमनीराज्य (स० १४०४-१५८३) के अन्तर्गत अपने केन्द्र स्थापित कर लिये थे। वे जिस भाषा का प्रयोग करते थे उसे ‘हिन्दवी’ (दक्खिनी हिन्दी) कहते थे। हिन्दी खड़ीबोली का यही आदि रूप है। इसमें ही

दक्षिण के सूफी अपनी रचनाएँ करते थे। उत्तर भारत के सूफी 'अवधी' के प्रान्तों से विशेष संबंधित होने के कारण 'अवधी' में कविता करते थे। इसलिए हमे इस समय भारतीय भाषाओं में जो सूफी-काव्य मिलता है वह मुख्यतः दो भाषाओं में है : (१) हिन्दवी और (२) अवधी।

हिन्दवी के पहले कवि अमीर खुसरो (स० १३१०-८१) माने जाते हैं। वह सूफी थे। उनका अधिकांश सूफी-काव्य फारसी में है। हिन्दवी में उन्होंने जो कुछ लिखा है वह केवल मनोरंजन के लिए। दक्षिण-भारत के सूफियों की हिन्दवी-रचनाएँ अवश्य प्रेम की पीर से श्रोत-प्रोत हैं। ऐसी रचनाएँ करनेवालों में ख्वाजा बन्दानवाज सय्यद मुहम्मद गेसूदराज (सं० १३७७-१४६६), शमशुल उश्शाक शाह मीरोंजी (मृ० सं० १५५३) आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। 'हिन्दवी' में होने के कारण उनकी रचनाएँ प्राणहीन हैं। यही कारण है कि हिन्दी के सूफी-काव्य में उनका विशेष महत्त्व नहीं है।

अवधी का सूफी-काव्य हिन्दवी के सूफी-काव्य की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण, स्थायी एवं लोक-प्रिय है। इसमें प्रथम स्थान दिया जाता है, मुल्ला दाऊद-कृत 'चदायन' (स० १३७५) को। यह प्रेम-काव्य अब उपलब्ध नहीं है। जायसी ने अपनी रचना 'पदमावत' में (१) मृगावती, (२) मृगावती, (३) मधुमालती और (४) प्रेमावती का उल्लेख किया है। परन्तु इनमें से इस समय दो ही प्राप्य हैं : (१) मृगावती और (२) मधुमालती। 'मृगावती' के रचयिता चिश्तिया-संप्रदाय में दीक्षित कुतबन हैं। इसका रचना-काल स० १५१८ है। इसमें कचनपुर की राजकुमारी मृगावती और चन्द्रगिरि के राजकुमार की प्रेम-कथा का वर्णन है। इसकी भाषा अवधी है। 'मधुमालती' के रचयिता मझन का समय अनिश्चित है। यह भी अवधी में है और इसमें कनेसर के राजकुमार मनोहर और महारस की राजकुमारी मधुमालती का प्रेम-वर्णन है। 'मृगावती' की अपेक्षा यह उत्कृष्ट रचना है। इन दोनों के पश्चात् जायसी-कृत 'पदमावत' (स० १५६७) का स्थान है। इसमें चित्तौड़ के राजा रत्नसेन और सिंहल द्वीप की राजकुमारी पदमावती का प्रेम-वर्णन है। यह अवधी का उत्कृष्ट महाकाव्य है। सूफी-

काव्य की परंपरा यहीं समाप्त नहीं होती। वह उन्नीसवीं शताब्दी के आरंभ तक पाई जाती है। जायसी के पश्चात् इस परंपरा में उसमान का नाम आता है। उनकी रचना है 'चित्रावली' (सं० १६७०)। इसमें नैपाल के राजकुमार सुजान कुमार और रूपनगर की राजकुमारी चित्रावली का प्रेम वर्णन है। अपनी इस रचना में उसमान ने जायसी की रचना 'पदमावत' से पूरा लाभ उठाया है। मऊ (जौनपुर) निवासी शेख नबी-कृत 'ज्ञान दीप' (सं० १६७६), दरियाबाद (बाराबंकी)-निवासी कासिमशाह-कृत 'हंसजवाहर' (सं० १७८८), आजमगढ़-जौनपुर की सीमा पर स्थित सरवहद-निवासी नूर मुहम्मद-कृत 'इन्द्रावती' (सं० १८०१) और 'अनुराग बाँसुरी' (सं० १८२१), फाजिलशाह-कृत 'प्रेमरतन' (सं० १८०५), शेख निसार-कृत 'युसुफ जुलेखा' और खवाजा अहमद-कृत 'नूरजहाँ' (सं० १६६२) भी इसी परंपरा की उल्लेखनीय रचनाएँ हैं। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में इन रचनाओं को 'प्रेम-काव्य' की संज्ञा दी गई है। इसलिए हम इन्हें 'सूफी-काव्य' न कहकर 'प्रेम-काव्य' ही कह सकते हैं।

सूफी-काव्य की विशेषताएँ

हिन्दी-प्रेम-काव्य को लोक प्रिय बनाने का श्रेय प्राप्त करते हुए भी सूफी उसके जनक नहीं है। हिन्दी में प्रेम-काव्य की परंपरा उसके इतिहास के आरंभ से ही मिलती है। चारण-काल में नरपति नाल्ह-कृत 'वीसलदेव' (सं० १२१२), ईवरदास-कृत 'सत्यवती की कथा' (सं० १५५८), गणपति-कृत 'माधवानल काम कन्दला' (सं० १५८४), जटमल नाहर-कृत 'प्रेम विलास प्रेमलता कथा' (सं० १६१३), नन्ददास-कृत 'रूप मजरी' (सं० १६२५), महाराज पृथ्वीराज-कृत 'बैलिकृष्ण रुक्मिणी री' (सं० १६३७), पुहकर कवि-कृत 'रसरतन' (सं० १६७५) आदि कुछ ऐसे प्रेम-काव्य हैं जो यह सिद्ध करते हैं कि सूफियों ने उनसे बहुत कुछ सीखा और लिया है। फिर भी सूफी प्रेम-काव्य की अपनी विशेषताएँ हैं और उन विशेषताओं के कारण ही हिन्दी में उनका अपना महत्वपूर्ण स्थान है।

हिन्दी में जिन हिन्दू-कवियों के प्रेम-काव्य मिलते हैं, वे साधक नहीं थे। उन्होंने किसी धर्म-भावना से प्रेरित होकर रचनाएँ नहीं कीं। वे कोरे

कवि थे। उनका उद्देश्य था, अपने आश्रयदाताओं का मनोरंजन करना। इसलिए उन्होंने अपने प्रेम-वर्णन में आदि से अन्त तक लौकिक प्रेम का ही वर्णन किया। इसके विरुद्ध सूफ़ी साधक थे। उनका हृदय ईश्वर-प्रेम से लबालब भरा हुआ था। वे स्वतंत्र थे, किसी के आश्रय में नहीं थे। इसलिए उन्होंने धर्म-भावना से प्रेरित होकर स्वतंत्र रूप से रचनाएँ कीं और उन रचनाओं-द्वारा अपने धार्मिक सिद्धान्तों का प्रचार करने के साथ-साथ आध्यात्मिक प्रेम का आदर्श भारत के कोने-कोने तक पहुँचाया। उनकी धर्म-भावना और उस धर्म-भावना के सिद्धान्त विदेशी थे, पर उन पर उन्होंने भारतीय रंग चढ़ाया और भारतीय शैली एवं भारतीय प्रेम-कथाओं के माध्यम से ही उन्हें व्यक्त किया। उन्होंने अपनी कथाएँ अबधी में ही लिखी और दोहा-चौपाइयों का ही प्रयोग किया। शैलों की दृष्टि से उन्होंने 'मसनवी' का आश्रय लिया और ईश्वर-वन्दना, मोहम्मद साहब की स्तुति तथा शाहे वक्त की प्रशंसा की, फिर आत्म-परिचय दिया और अपनी कथा को सर्गों में विभाजित न कर उसे खंडों में विभाजित किया, पर ऋतु-वर्णन, बारह-मासा, समुद्र-वर्णन, विवाह-वर्णन, गढ़-वर्णन, युद्ध-वर्णन, नगर-वर्णन, नखशिख-वर्णन आदि अनेक बातों में उन्होंने भारतीय काव्य-शास्त्र के नियमों का ही अनुसरण किया। वे लौकिक प्रेम के गायक नहीं थे। उनका उद्देश्य था, इश्क मजाजी (लौकिक प्रेम) को इश्क हकीकी (आध्यात्मिक प्रेम) का रूप देना। अपने इस उद्देश्य की पूर्ति में उन्होंने भारतीय प्रेम-पद्धति का अनुसरण नहीं किया। भारतीय प्रेम-पद्धति का आदर्श है—दाम्पत्य-प्रेम जिसमें पत्नी अपने पति के प्रति आत्मसमर्पण करती है। इस आदर्श के अनुसार भारतीय साधक अपने आत्मको पत्नी के रूप में मानकर अपने साध्य (परमात्मा) की पति के रूप में उपासना करते हैं। सूफ़ी-साधना की प्रेम-पद्धति दाम्पत्य-भाव में उत्प्रेरित नहीं है। उसका आदर्श है—आशिक-माशूक का प्रेम। इस आदर्श के अनुसार साध्य माशूक (प्रेमिका) है और साधक है आशिक (प्रेमी)। स्पष्ट है कि इस प्रकार के प्रेमादर्श में 'रूप' का मोह अधिक है। सूफ़ी अपने अल्लाह के 'रूप' (जलाल) पर मोहित होकर ही उसके प्रेम (जमाल) में सराबोर रहते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि सूफी-काव्य में भारतीय एवं फारसी काव्य-परंपराओं का अत्यन्त सुन्दर समन्वय हुआ है। उसकी भाषा, उसकी छन्द-याचना, उसकी कथा-वस्तु, उसका वस्तु-निरूपण, उसका प्रकृति-चित्रण—सब भारतीय है, परन्तु उसकी आत्मा सूफी-सिद्धान्तों से श्रोत-प्रोत है। इसी प्रकार के समन्वय में सूफी काव्य की लोक-प्रियता का रहस्य है।

प्रेम-काव्य में 'पदमावत' का स्थान

हिन्दी के सूफी-काव्य में जायसी-कृत 'पदमावत' का सर्वोच्च स्थान है। यह प्रेम-गाथा-परंपरा का महाकाव्य है और इसमें उन सब विशेषताओं का समावेश है जिनका उल्लेख ऊपर किया गया है। यहाँ हम साहित्यिक एवं आलोचनात्मक दृष्टि से उसकी अन्य विशेषताओं पर विचार करेंगे:—

(१) पदमावत: एक महाकाव्य—'पदमावत' अवधी का महाकाव्य है। इसका कथानक कुछ तो ऐतिहासिक है और कुछ लोक-प्रचलित। इन दोनों का सुन्दर समन्वय इस कथानक की विशेषता है। नाटक की पाँचों सधियाँ इसमें मिलती हैं। सम्पूर्ण कथा ७-८ सर्गों में विभाजित न होकर ५७ खंडों में विभाजित है। प्रत्येक खंड अपने विषय के अनुसार कहीं छोटा और कहीं बड़ा है। खंडों में सन्नद्धता भी है। सम्पूर्ण कथानक का नायक है, रत्नसेन जो उच्चवर्गीय क्षत्रिय राजा है। उसमें धीरोदात्त नायक के सभी गुण पाए जाते हैं। इसी प्रकार उसकी नायिका सिंहलद्वीप की राजकुमारी पदमिनी है। दोनों इतिहास-प्रसिद्ध पात्र हैं। काव्य का नामकरण नायिका के नाम पर हुआ है। 'काम' इसका लक्ष्य है। रस की दृष्टि से 'पदमावत' शृंगार-प्रधान है। शृंगार के दोनों पक्षों, सयोग और वियोग, का इसमें सफल चित्रण हुआ है। इसके अतिरिक्त इसमें वीर, वात्सल्य, करुण और वीभत्स रसों का भी वर्णन मिलता है। हास्य का अभाव है। शृंगार का अन्त शान्त रस में होता है। अलंकारों में उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, व्यतिरेक, रूपकातिशयोक्ति, अनुप्रास आदि को विशेष रूप से स्थान मिला है। छन्द दो ही प्रकार के हैं—दोहा और चौपाई। प्रत्येक खंड के अन्त में दोहा है जिससे आगे के खंड में आनेवाली कथा का आभास नहीं मिलता। प्रत्येक खंड का नाम वर्णनीय कथा के अनुसार है। मसनवी-

शैला के अनुसार आरंभ में ईश्वर, पैगम्बर मुहम्मद साहब, गुरु तथा शाहें वक्त की स्तुति एवं प्रशंसा है और आत्म-परिचय एवं मित्रों के गुण-कथन के बाद कथा का निर्देश है। प्रसंगानुसार खलो की निन्दा और सज्जनों की प्रशंसा भी की गई है। सूरज, चाँद, दिन, रात, प्रातःकाल, शिकार, पर्वत, ऋतु, वन, समुद्र, स्वर्ग, युद्ध, पकवान, विवाह आदि का वर्णन भी है। इस प्रकार 'पदमावत' में महाकाव्य के सभी लक्षणों का सन्निवेश बड़ी सफलतापूर्वक हुआ है। साथ ही इसमें महाकवित्व भी पाया जाता है।

(२) पदमावत का कथानक—'पदमावत' एक दुखान्त महाकाव्य है, पर उसके कथानक में नायक के संपूर्ण जीवन को महत्व नहीं दिया गया है। जायसी का उद्देश्य कोई कथा कहना अथवा कथा के माध्यम से किसी नैतिक, आर्थिक, सामाजिक अथवा राजनीतिक आदर्श की स्थापना करना नहीं है। उनका उद्देश्य है, इशक मजाजी (लौकिक प्रेम) को इशक हकीकी (आध्यात्मिक प्रेम) की ओर ले जाना। अपने इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए उन्होंने नायक और नायिका से संबंध रखनेवाली उन्हीं ऐतिहासिक एवं लौकिक कथाओं को एक में जोड़ा-गोटा है जो उनके प्रेम-निरूपण में सहायक है। इस प्रकार 'पदमावत' की कथा इतिवृत्तात्मक न होकर घटना-प्रधान एवं रसात्मक है। विषय की दृष्टि से इस कथा के दो भाग हैं : (१) पूर्वाद्ध और (२) उत्तराद्ध। प० चन्द्रबली पाडे के शब्दों में 'पदमावत' का पूर्वाद्ध कल्पना का परिणाम है और यह कल्पना हुई है साधना की दृष्टि से। यहाँ रत्नसेन राजा नहीं, साधक है। इसमें जो थोड़ा बहुत इतिहास है उस पर कवि का ध्यान नहीं है। कवि का ध्यान है, 'चारु बसेरे सौ चढै, सत सौ उतरे पार।' परन्तु 'पदमावत' के उत्तराद्ध में कवि का ध्यान इतिहास पर है। यह बात दूसरी है कि उसमें भी यत्र-तत्र कल्पना का पुट है जिसका कारण है अपनी साधना को ठीक करना। इस प्रकार कथा-संगठन की दृष्टि से पूर्वाद्ध और उत्तराद्ध, दोनों का अपना-अपना महत्व है। पूर्वाद्ध की कथा 'रत्नसेन-संतति-खड'-३७ तक आकर समाप्त होती है। इसमें स्तुति खड-१, सिंहल द्वीप-वर्णन-खड-२, नखशिख-खड-१०, रत्नसेन-साथी खड-२८, षट्ऋतु-वर्णन-खड'-२६ और रत्नसेन-

सतत-खंड-३७ का कथा के प्रवाह से कोई सबध नहीं है। यदि उक्त छः खण्डों को निकाल दे तो पूर्वाब्द के शेष ३१ खंडों में ही कथा समाप्त हो जाती है जिसका 'फलागम' पदमावती की प्राप्ति है। शास्त्रीय दृष्टि से हम इसे आधिकारिक कथा कह सकते हैं। इसमें केवल एक ही रूपक है। यही समासक्ति भी है। इसके आगे कथानक का उत्तरार्द्ध 'राघव-चेतन देस-निकाला खंड-३८' से आरंभ होता है। इसमें भी 'स्त्री-भेद-वर्णन खण्ड'-४७ और 'नादशाह भोज-खंड'-४५ व्यर्थ हैं। शास्त्रीय दृष्टि से यह प्रासंगिक कथानक है। जायसी ने इस कथानक में दो कथाएँ एक साथ जोड़ी हैं : (१) अलाउद्दीन की कथा और (२) देवपाल की कथा। दोनों खल-पात्र हैं जो पदमिनी को पथ-भ्रष्ट करना चाहते हैं। इनकी चर्चा से आधिकारिक कथा को अनेक कठिनाइयाँ सुलझी हैं और उसके प्रवाह को बल मिला है।

प्रबन्ध-काव्य में न तो इतिवृत्ति प्रधान होता है और न घटनाएँ। उसमें प्रधान होता है, मानव-जीवन के मर्मस्पर्शी स्थलों का चित्रण। 'पदमावत' में इसकी कमी नहीं है। नागमती का 'विरह-वर्णन' जायसी की हिन्दी को अनुपम देन है। रत्नसेन की सूली की कथा का चित्रण भी अत्यन्त प्रभावोत्पादक और सफल है। इनके अतिरिक्त सयोग, वियोग, त्याग, वीरता, ममता, तप, जय, पराजय, छल, कपट, वैर, सहनशीलता, सज्जनता, राग, द्वेष आदि अनेक मनोभावों को जायसी ने परखा है और उन्हें कथा के माध्यम से चित्रित किया है। इन्हीं मनोभावों के चित्रण में 'पदमावत' की प्रबन्धात्मकता एवं उसकी सफलता का रहस्य निहित है।

(३) पदमावत की प्रेम-साधना—'पदमावत' प्रेम की पीर पर आधारित दुःखान्त महाकाव्य है। इसलिए इसमें वियोग-पञ्च प्रधान है और उसका प्रतिनिधित्व करती है, रत्नसेन की पत्नी, नागमती। नागमती के वियोग-वर्णन में जायसी ने अपने हृदय की सारी शक्ति लगा दी है। वह स्वयं वियोगी थे। वियोग की पीड़ा का उन्हें निजी अनुभव था। अपने उस अनुभव को उन्होंने नागमती के माध्यम से व्यक्त किया है। यह है प्रेम की वह साधना जिसमें प्रेमी अकर्मण्य होकर मूक रुदन करता है, छूटपटाता

है, तड़पता है और बेसुध रहता है। नागमती की प्रेम-साधना इसी प्रकार की है और यही भारतीय प्रेम-साधना है। फारसी प्रेम-पद्धति में पुरुष प्रेम का प्रतीक होता है। वह वियोग में तड़पता है, आड़े भरता है, पर यह सब करते हुए भी वह अपने लक्ष्य की प्राप्ति में सचेष्ट, प्रयत्नशील, ईमानदार और कर्मण्य रहता है। रत्नसेन, अलाउद्दीन और देवपाल तीनों इसी प्रकार के प्रेमी हैं। तीनों विवाहित हैं, पर तीन-त्रे-तीनों पद्मावती के रूप-गुण की चर्चा सुनकर उस पर मुग्ध और सौजान से उस पर निछावर है। स्पष्ट है कि पद्मावती 'माशूक' है और तीनों उसके 'आशिक'। 'आशिक' और 'माशूक' के बीच उत्पन्न होनेवाला प्रेम ही अथा होता है। इस प्रकार के प्रेम में आशिक को उचित-अनुचित का ध्यान नहीं रहता। वह अपने माशूक का प्रेम प्राप्त करने के लिए हर तरह के उपाय करता है। रत्नसेन, अलाउद्दीन और देवपाल—तीनों के चरित्र में यह बात पाई जाती है, परन्तु फिर भी तीनों-एक दूसरे से भिन्न हैं।

इस प्रकार ज्ञात होता है कि 'पद्मावत' में प्रेम-साधना के विविध रूप हैं। जायसी ने इन विविध प्रकार की प्रेम-साधनाओं के बीच ही रत्नसेन और पद्मावती के प्रेम की अभिव्यंजना की है। आरम्भ में रत्नसेन का प्रेम पद्मावती के 'गुण-श्रवण' पर आधारित है। पद्मावती के रूप-गुण की चर्चा सुनकर रत्नसेन का बिना सोचे-समझे योगी हो जाना यह सिद्ध करता है कि वह रूप-लोभी भी है। इसे हम आचार्य शुक्ल जी के शब्दों में 'पूर्व राग' कह सकते हैं, 'प्रेम' नहीं। 'प्रेम' व्यक्ति-प्रधान होने के कारण विशेषोन्मुख होता है, पर 'पूर्वराग' रूप-गुण-प्रधान होने के कारण सामान्योन्मुख। तात्पर्य यह कि दो व्यक्तियों के बीच प्रेम का स्फुरण होने के लिए 'आँखेचार' होना चाहिए। रत्नसेन का 'रूप-लोभ' उस समय 'प्रेम' का रूप धारण करता है जब वह सिद्दल-द्वीप के शिव-मन्दिर में पद्मावती की झलक देखता है। पद्मावती झलक पाते ही संसार की सुन्दर-से-सुन्दर स्त्रियाँ, यहाँ तक कि पार्वती और लक्ष्मी भी, उसे अपनी ओर आकृष्ट करने में सफल नहीं होती। इस प्रकार रत्नसेन का सामान्योन्मुख 'पूर्वराग' विशेषोन्मुख होकर प्रेम में परिणत हो जाता है। प्रेम की इस दशा में लाने

तक जायसी ने रत्नसेन का जो चित्र उतारा है वह यद्यपि अस्वाभाविक-सा लगता है तथापि वह सूफी-साधना के सिद्धान्त से समर्थित और पुष्ट है। सूफी-साधना के अनुसार गुरु (सुअ्रा) साधक में परमात्मा के प्रति लगन उत्पन्न कर देता है। साधक (रत्नसेन) अपने प्रयत्नो द्वारा इस लगन को तीव्रतर करता है और अन्त में परमात्मा का जमाल प्राप्त कर शान्त हो जाता है। अपने इस उद्देश्य में जायसी सफल हैं।

अब पद्मावती की प्रेम-साधना पर विचार कीजिए। वह सिंहल द्वीप की राजकुमारी है। उसके लिए वर की खोज में सुअ्रा निकला है। वह अभी लौटकर नहीं आया है। रत्नसेन सिंहलद्वीप अवश्य पहुँच गया है, पर इसकी सूचना पद्मावती को नहीं है। वह रत्नसेन के विषय में कुछ भी नहीं जानती, फिर भी वह व्याकुल है। किसके लिये? —यह वह स्वयं नहीं जानती। ऐसी स्थिति में उसकी व्याकुलता आचार्य शुक्लजी के शब्दों में 'काम-पीड़ा' ही कही जायगी, पर 'दिल को दिल से राह है' कहावत के अनुसार उसकी व्याकुलता का एक कारण रत्नसेन का योग भी हो सकता है। जायसी ने इसी कारण को महत्व देकर उसे 'परी प्रेम-बस गहे वियोगा' कहा है। पर 'वियोगिनी' वह है नहीं। काम-पीड़ित अवश्य है। उसकी धाय उसे समझाती-बुझाती है, पर उसकी काम-पीड़ा शान्त नहीं होती। इसी बीच 'सुअ्रा' आकर उसके प्रेम में रत्नसेन के जोगी होने का संवाद देता है। इस संवाद से उसका सोया अभिमान जाग उठता है। कहाँ वह एक राजकुमारी और कहाँ एक योगी! परन्तु सुअ्रा जब उसके रूप-गुण, उसकी प्रेम-व्यथा और उसके तप की प्रशंसा करता है तब वह पिघल जाती है। यही से रत्नसेन के प्रति उसके हृदय में प्रेम का उफान उठता है जो अन्त में विवाहित प्रेम में परिणत हो जाता है। विवाह होने के पश्चात् आचार्य शुक्लजी के शब्दों में उसका प्रेम दो अवसरों पर अपना बल दिखाता है : (१) रत्नसेन के दिल्ली में बन्दी होने पर और (२) युद्ध में राजा के वीरगति प्राप्त करने पर। रत्नसेन के बन्दी होने पर कुम्भलनेर के राजा देवपाल और दिल्ली के बादशाह अलाउद्दीन की दूतियाँ उसे पथ-भ्रष्ट करने के लिए आती हैं, पर वह उनकी बातों पर ध्यान नहीं देती। वह

सुख है, पर साथ ही कर्मण्य भी है। वह गोरा और बादल से अपने पति के उद्धार की प्रार्थना करती है। गोरा और बादल के प्रयत्न से रत्नसेन मुक्त होकर चित्तौड़ आते हैं। चित्तौड़ आने पर जब वह देवपाल की दूती का कुचक्र सुनते हैं तब वह देवपाल से युद्ध करते हैं। इस युद्ध का अन्त होता है, दोनों की वीरगति में। इस अवसर पर पद्मावती एक चूत्राणी की भाँति जौहर करती है। पत्नी होने के अतिरिक्त वह माता और नागमती की सपत्नी भी है। जायसी ने उसके व्यक्तित्व में उक्त तीनों रूपों के गुण-दोषों का समन्वय किया है।

अलाउद्दीन और देवपाल का प्रेम कपटियों का प्रेम है। वे केवल विलासी हैं। उनके प्रेम में तड़पन और वेदना का अभाव है। वे एक विवाहिता के प्रति लोक-विरुद्ध, असमाजिक, अन्यायपूर्ण और कटु व्यवहार करते हैं। राघवचतन के मुख से पद्मावती के रूप-गुण का बखान सुनकर अलाउद्दीन पद्मावती को प्राप्त करने के लिए पहले तो रत्नसेन के पास पत्र भेजता है, परन्तु जब रत्नसेन उसकी धमकी में नहीं आता तब वह उस पर चढ़ाई कर देता है। उसके अत्याचार का यही अन्त नहीं होता। वह राजा रत्नसेन के साथ कपटपूर्ण संधि करता है, दर्पण में पद्मावती के रूप की झाँकी देखता है, रत्नसेन को बन्दी बनाता है और पद्मावती को फुसलाने के लिए पत्र भेजता है। इस प्रकार वह साम, दाम, दंड, भेद—सबसे काम लेने पर भी विफल होता है। देवपाल उससे कुछ भिन्न पात्र है। वह रत्नसेन का शत्रु है। रत्नसेन के बन्दी बनाए जाने पर उसे अपनी शत्रुता धरने का अवसर मिलता है। वह भी पद्मावती के रूप-गुण पर मुग्ध होकर अपनी दूती भेजता है, पर इस कार्य में विफल होने पर वह चित्तौड़ पर आक्रमण नहीं करता। उस पर आक्रमण करता है दिल्ली से मुक्त होने के श्वात् रत्नसेन ही। इसी युद्ध में दोनों को वीरगति प्राप्त होती है। इस माचार से अलाउद्दीन के हृदय में पद्मावती को प्राप्त करने के लिए पुनः प्रयास का उदय होता है और वह चित्तौड़ पर चढ़ाई करता है। इस बार उसकी विजय होती है, परन्तु पद्मावती के स्थान पर उसे मिलती है उसकी ख। भौतिक प्रेम का अन्त इसी प्रकार होता है। देवपाल अपनी जान से

जाता है और अलाउद्दीन विजयी होकर भी परास्त है। जायसी ने अलाउद्दीन के मुख से 'पिरथिमी झूठी' कहलाकर इसी तथ्य की ओर सकेत किया है।

'पद्मावत' की प्रेम-साधना के उक्त विवरण से ज्ञात होगा कि उसमें जायसी ने फारसी और भारतीय प्रेम-पद्धतियों का समन्वय बड़े कौशल से किया है। फारसी प्रेम-पद्धति 'लोक-वाह्य एवं आदर्शात्मक' होती है और भारतीय प्रेम-पद्धति 'लोक-संबद्ध एवं व्यावहारिक'। रत्नसेन और पद्मावती में जब तक परस्पर मिलन नहीं होता तब तक उनकी प्रेम-साधना फारसी-पद्धति के अन्तर्गत आती है, परन्तु जब वे विवाह-सूत्र में बंध जाते हैं तब दोनों के प्रेम की तीव्रता समान होकर भारतीय प्रेम-पद्धति का अनुसरण करती है। इसके अतिरिक्त उसकी एक विशेषता और है। यद्यपि उसमें 'मादन भाव' को ही अधिक महत्त्व दिया गया तथापि वह 'लोक-पन्न-शून्य' नहीं है। माता की ममता, पत्नी की विरह-वेदना, विवाहोत्सव, कन्या की विदाई के समय परिजनों और सहेलियों का सहज मोह, अन्तःपुर के रस-रंग, सपनियों के झगड़े, सन्तानोत्पत्ति, ज्योतिषियों की भविष्य-वाणी, दूतियों के छल-कपट पूर्ण व्यवहार, बहुपत्नीत्व-प्रथा आदि पारिवारिक जीवन से संबंध रखनेवाली अनेक ऐसी बातें हैं जिनके समावेश से 'पद्मावत' लोकोपयोगी महाकाव्य बन गया है।

(४) पद्मावत : एक शृङ्गार रस-प्रधान काव्य—आदि से अन्त तक 'रति' की प्रधानता के कारण 'पद्मावत' एक शृङ्गार रस-प्रधान महाकाव्य है। इसमें शृङ्गार के दोनो पक्षों—संयोग और वियोग—के मनोरम चित्र उतारे गये हैं। परन्तु इन दोनों प्रकार के चित्रों में वियोग-पक्ष की ही प्रधानता है। संपूर्ण महाकाव्य के ५७ खंडों में से १५ खंड वियोग-चित्रण में ही लगाए गए हैं। वियोग-चित्रण भी अत्यन्त मार्मिक हैं। इस पक्ष का प्रतिनिधित्व करनेवाले तीन पात्र हैं : (१) नागमती, (२) रत्नसेन और (३) पद्मावती। नागमती का वियोग एकांगी है और रत्नसेन तथा पद्मावती का उभयपक्षी। नागमती हिन्दू-नारी का आदर्श है। जायसी ने उसको तीन रूपों में हमारे सामने प्रस्तुत किया है : (१) रूप-गर्विता, (२) प्रेम-गर्विता और (३) प्रवस्यत्यतिका अर्थात् ऐसी पत्नी जिसका पति विदेश जा रहा हो। नागमती

अपने इन सभी रूपों में महान है। वह सच्ची वियोगिनी है। वियोग से प्रेम में जो ऊफान आता है, जो तीव्रता आती है उससे वह अभिभूत है। जायसी ने एक घायल की भाँति ही उसके घायल हृदय को हमारे सामने उद्घाटित किया है। अपनी इस कला में उन्होंने दो शैलियों से काम लिया है : (१) फारसी शैली और (२) भारतीय शैली। फारसी शैली के अन्तर्गत वियोग-वर्णन ऊहात्मक होता है। ऊहात्मक-शैली में अत्युक्ति अथवा अतिशयोक्ति का सहारा लिया जाता है। ऐसी दशा में वह परिमाण-निर्देशक बन जाता है और हो जाता है अस्वाभाविक, नीरस और हास्यास्पद। नागमती के विरह-ताप का ऊहात्मक वर्णन इन पक्तियों में देखिए :—

‘जेहि पंखी के निअर होई, कहै विरह कै बात ।

सोई पंखी जाइ जरि, तरिवर होहिं निपात ॥’

परन्तु विरह-वर्णन की इस शैली का अनुसरण जायसी ने यत्र-तत्र ही किया है। उन्होंने मुख्यतः भारतीय शैली से प्रभावित संवेदन-प्रधान शैली को ही अपनाया है। इस शैली के अन्तर्गत उन्होंने उत्प्रेक्षा अलंकार की सहायता से वियोग के मानसिक पक्ष को उद्घाटित करने की सफल चेष्टा की है। ऊहात्मक यह भी है, पर संवेदन-प्रधान होने के कारण हास्यास्पद होने से बच गया है और मार्मिक हो उठा है :—

‘जरत बजागिनि करु पिउ छाहाँ । ग्राउ बुझाउ अंगारन माहाँ ।

लागिउँ जरै, जरै जस भारु । फिरि-फिरि भूँजेसि, तजिउँ न बारु ॥’

फारसी-शैली से प्रभावित विरह-ताप का यह वीभत्स चित्र भी देखिए :—

‘विरह-सरागिन्ह भूँजै माँसू । गिरि-गिरि परै रक्त कै आँसू ।

कटि-कटि माँसु सराग पिरोवा । रक्त कै आँसु माँसु सब रोवा ॥’

स्वैरियत यही है कि ऐसे वीभत्स चित्र एकाध ही है। जायसी ने प्रायः भारतीय काव्य-शास्त्र-द्वारा स्वीकृत भावों को ही अपने वियोग-वर्णन में प्रधानता दी है। शास्त्र की परम्परा के अनुसार जायसी ने वियोग की प्रायः समदशाओं—कृशता, ताप, वेदना, उन्माद, मूर्छा आदि के चित्र बड़ी सफलतापूर्वक उतारे हैं। इन चित्रों में नागमती का ‘शानीपन’ नहीं है। इसलिए उसके वियोग के चित्र अत्यन्त विशद, व्यापक और चुटीले हैं।

वियोग-वर्णन की इस दृष्टि से जायसी का 'बारहमासा' हिन्दी के ही नहीं, विश्व के विरह-काव्य में ब्रेजोड़ है। नागमती बारह महीने तक बराबर विलाप करती है और उसके विलाप से प्रभावित होकर सारी प्रकृति भी विलाप करती है :—

‘तेहि दुख भए परास निपाते । लोहू बूडि उठे होई राते ॥

राते बिब भेजि तेहि लोहू । परवर पाक, फाट हिय गोहूँ ॥’

नागमती के विरह-ताप का इतना व्यापक प्रभाव अनुभव करके आधी रात के समय उससे एक पक्षी पूछ उठता है :—

‘तू फिरि-फिरि दाहै सब पाँखी । केहि दुख रैनि न लावसि आँखी ॥’

डूबते को एक तिनके का सहारा काफी होता है। नागमती को रोते-धोते एक वर्ष व्रत गया, परन्तु ‘कोइ नहि डोला’, मौन विलाप सब करते रहे। ऐसी स्थिति में पक्षी का सहानुभूतिपूर्ण प्रश्न सुनकर उसके उत्तर में उसने जो कुछ कहा वह अत्यन्त मर्मस्पर्शी है :—

‘चारिउ चक्र उजार भए, कोइ न संदेसा टेक ।

कहौ विरह-दुख आपन, बैठि सुनह दंड एक ॥’

×

×

×

‘हाड भए सब किंगरी, नसैं भई सब ताँति ।

रोवँ-रोवँ ते धुनि उठै, कहौ बिथा केहि भाँति ॥’

नागमती पक्षी से अपनी ही विरह-वेदना का वर्णन नहीं करती, वह उससे रत्नसेन की माता की ममता का वर्णन भी करती है। इस प्रकार वह अपने विरह-वर्णन में भी उदार है। पत्नी के प्रति ईर्ष्या-भाव भी उसमें है और इससे उसका विरह-ताप और भी तीव्र हो उठा है, परन्तु इस स्थिति में भी वह अपनी उदारता एवं आत्मत्याग का ही परिचय देती है :—

‘मोहिं भोग सौ काज न बारी । सौह दीठ कै चाहन हारी’

×

×

×

‘सषतिन होसि तू बैरिन मोर कन्त जेहि हाथ ।

आनि मिलाव एक बेर, तोर पायँ मोर माथ ॥’

इस प्रकार नागमती का विरह-वर्णन विप्रलभ शृंगार का अद्भुत

उदाहरण है। उसमें जो वेदना, जो कसक और जो टीस है वह अन्यत्र दुर्लभ है। कहने के लिए जायसी ने रत्नसेन और पद्मावती के उभय पक्षी विरह का भी वर्णन किया है, पर वह नागमती के विरह-वर्णन के आगे फीका लगता है।

अब 'पदमावत' के संयोग-शृङ्गार पर विचार कीजिए। संयोग-शृङ्गार के वर्णन में जायसी को वह सफलता नहीं मिली है जो वियोग-वर्णन में मिली है। वियोग में प्रेम की तड़पन है और संयोग में उस तड़पन की शान्ति। तड़पन के प्रति हमारी सहज सहानुभूति होती है, हम उससे प्रभावित होकर रोते-विलखते हैं और इस प्रकार हम वियोगी अथवा विरहिणी के साथ शीघ्र चिर सम्बन्ध स्थापित कर लेते हैं। परन्तु जब उनका वियोग संयोग का रूप धारण कर लेता है तब हमें उनके प्रति सहानुभूति नहीं रह जाती, हम दर्शक-मात्र बन जाते हैं। रत्नसेन और पद्मावती के संयोग के संबन्ध में भी यही बात कही जा सकती है। उनका संयोग-वर्णन कवि-परम्परा का पालन मात्र है। उसमें न तो हावो (नायक को लुभानेवाली नायिका की स्वाभाविक चेष्टाएँ) का समुचित विधान है और न नायक-नायिका के मानसिक पक्षों का। जहाँ कहीं नायक-नायिका के बीच हास्य-विनोद का विधान हुआ भी है वहाँ जायसी की पाण्डित्य-प्रदर्शन (रसायनिकों की परिभाषाएँ) की लालसा ने उसे दबा दिया है। इसी प्रकार 'सोलह शृङ्गार' और 'बारह आभरण' के वर्णन, रत्नसेन का अपने बारे में व्याख्यान तथा पद्मावती-द्वारा प्रेमिका की व्याख्या आदि भी रस-परिपाक में बाधा डालते हैं। इन कतिपय दोषों की ओर सकेत करने का तात्पर्य यह नहीं है कि जायसी का संयोग-वर्णन आदि से अत तत् रसहीन है। वह है रस-युक्त, पर उसमें जायसी की कवि-वृत्ति अधिक नहीं रमी है। संयोग-वर्णन में जायसी ने 'पद्मावती' को दो रूपों में प्रस्तुत किया है : (१) नवोढ़ा और (२) प्रौढ़ा। विवाह के पश्चात् प्रिय-समागम के पूर्व उसका जो रूप है वह एक नवोढ़ा का रूप है:—

‘अनचिन्ह पिउ, कारौं मन माहाँ । का मैं कहब, गहब जौ बाहाँ ॥
बारि बैस गइ, प्रीति न जानी । तरुनि भई मैमंत भुलानी ॥

जोबन-गरब न मैं किछु चेता । नेह न जानौं, साँव कि सेता ॥
 अब सो कंत जो पूछिहि बाता । कस सुख होइहि पीत कि राता ॥
 हौं बारी औ दुखहिन, पीउ तरुन सह तेज ।
 ना जानौ कस होइहि, चढत कंत के सेज ॥'

नवोढा के रूप में पद्मावती का भय अत्यन्त स्वाभाविक है, परन्तु फिर भी उसकी सखियाँ उसे 'कत' के पास जाने के लिए प्रोत्साहित करती हैं :—
 'सुनु धनि । डर हिरदय तब ताई । जौ लागि रहसि मिलै नहिं साई ॥'

× × ×
 'साजन लेइ पठावा, आयसु जाइ न मेट ।
 तन, मन, जोबन साजि कै, देइ चली लेइ भेंट ॥'

और फिर उसके चलते ही :—

'पदमिनि-गवन हंस गए दूरी । कुंजर लाज मेल सिर धूरी ॥
 बदन देखि घटि चाँद छपाना । दसन देखि कै बीज लजाना ॥
 खंजन छपे देखि कै नैना । कोकिल छपी सुनत मृदु बैना ॥'

उसके व्यक्तित्व में संसार भर का सौंदर्य एकत्र कर दिया गया है । जायसी का यह वर्णन आकर्षक होते हुए भी हमें उनकी किसी नवीन कल्पना की ओर उन्मुख नहीं करता । सुहाग रात के अवसर का जो चित्र उन्होंने उतारा है उसमें कही-कही अश्लीलता आ गई है, पर वह है भावात्मक । रत्नसेन प्रेम की सुरा पीकर मतवाला है और कहता है :—

'सुनु धनि ! प्रेम-सुरा के लिए । मरन-जियन डर रहै न हिए ॥
 रातहु दिवस रहै रस-भीजा । लाभ न देख, न देखै छीजा ॥'

जायसी ने इस प्रसंग में रूढ़ि के अनुसार षट्-ऋतु-वर्णन भी किया है । पद्मावती के 'पीउ' उसके पास हैं, इसलिए उसे प्रत्येक ऋतु सुहावनी लगती है । जायसी ने प्रकृति को स्वतंत्र रूप में न देखकर उसे मनुष्य के आनन्द अथवा दुःख के रंग में रंगी हुई देखा है । जो प्रकृति 'बारहमासा' में नागमती के साथ रोती-बिलखाती है वही प्रकृति षट्-ऋतु में पद्मावती के साथ आनन्द मनाती है । जायसी के वियोग एवं संयोग-भृङ्गार-वर्णन की यही विशेषता है ।

(५) पदमावत : एक समासोक्ति—पदमावत एक प्रेम-काव्य है। प्रेम के मुख्यतः दो रूप हैं : (१) लौकिक प्रेम और (२) आध्यात्मिक प्रेम। लौकिक प्रेम पार्थिव होता है और आध्यात्मिक प्रेम ईश्वरोन्मुख। हिन्दी के बहुत से कवियों ने अपनी-अपनी रचनाओं में लौकिक प्रेम का ही चित्रांकन किया है। परन्तु आचार्य शुक्लजी के शब्दों में 'एक प्रबन्ध के भीतर प्रेम भाव का ऐसा उत्कर्ष जो पार्थिव प्रतिबन्धों से परे होकर आध्यात्मिक क्षेत्र में दिखाई पड़े, जायसी का मुख्य लक्ष्य है।' पूछा जा सकता है कि जायसी ने 'पदमावत' में अपने इस लक्ष्य की पूर्ति किस प्रकार की है? इस प्रश्न का उत्तर जायसी ने स्वयं देने की चेष्टा की है। 'पदमावत' के अंत में उन्होंने लिखा है :—

‘तन चितउर, मन राजा कीन्हा । हिय सिंहल, बुधि पदमिनि चीन्हा ॥
गुरु सुआ जेह पंथ दिखावा । बिन गुरु जगत को निरगुन पावा ॥
नागमती यह दुनियाँ-धंधा । बाँचा सोइ, न एहि चित बंधा ॥
राघव दूत सोइ सैतान् । माया अलादीन सुलतान् ॥
प्रेम-कथा एहि भाँति विचारहु । बूझि लेहु जौ बूझै पारहु ॥’

जायसी के उक्त कथन का मतलब है :—

- (१) चित्तौड = तन अर्थात् शरीर
- (२) रत्नसेन = मन अर्थात् अकल
- (३) हीरामन = गुरु अर्थात् मुरशिद
- (४) हिंहलद्वीप = हृदय अर्थात् कल्प
- (५) पद्मिनी = सहज बुद्धि अर्थात् सुआरिफ
- (६) नागमती = दुनिया-धंधा अर्थात् नफस
- (७) अलाउद्दीन = माया अर्थात् ऐश्वर्य
- (८) राघवचेतन = शैतान अर्थात् इबलीस

उक्त सकेतो के आधार पर यह प्रश्न उठाया जाता है कि 'पदमावत' अन्वयोक्ति है अथवा समासोक्ति? काव्य-शास्त्र के अनुसार अन्वयोक्ति में व्यंगार्थ की मुख्यता होती है और उसमें प्रस्तुत की व्यञ्जना के लिए

अप्रस्तुत का विधान किया जाता है। दीनदयाल गिरि की अन्योक्तियों इसी परिमाप के अनुकूल हैं। 'पदमावत' से भी एक उदाहरण लीजिए :—

‘कँवल जो बिगसा मानसर, बिनु जल गयउ सुखाय ।

अबहुँ बेलि फिर पलुहै, जो पिय साँचै आय ॥’

यह नागमती की युक्ति है। स्पष्ट है कि यहाँ जल-कमल का प्रसंग प्रस्तुत नहीं है, प्रस्तुत है विरहिणी की दशा। इसलिए यहाँ अन्योक्ति है। ऐसी ही अन्योक्तियों 'पदमावत' में और भी मिल सकती है। परन्तु इनके आधार पर हम उसकी संपूर्ण कथा को अन्योक्ति नहीं कह सकते। संपूर्ण कथा में प्रस्तुत द्वारा अप्रस्तुत की व्यंजना की गई है। उसमें प्रस्तुत है लौकिक कथा और अप्रस्तुत है उस लौकिक कथा-द्वारा अभिव्यंजित है, आध्यात्मिक प्रेम। इसलिए पदमावत अन्योक्ति न होकर एक समासोक्ति है।

(६) पदमावत की साधना-पद्धति—'पदमावत' एक ऐसे सूफी की रचना है जिसे हम बाशरा सूफी कह सकते हैं। बाशरा सूफियों से हमारा तान्पर्य उन सूफियों से है जो अपनी धर्म-पुस्तकों में विश्वास करते थे। जायसी भी ऐसे ही सूफी थे। उन्होंने 'पदमावत' में सूफी-साधना को ही महत्व दिया। पर इसके साथ ही वह 'हठयोग' की साधना में भी आस्था रखते थे। उनका विश्वास था कि चित्त-वृत्ति-निरोध के लिए 'हठयोग' आवश्यक है, पर परम ज्ञान की प्राप्ति के लिए नहीं। जहाँ तक 'काया-गढ़' का भेदन और इन्द्रियो का शम-दम-द्वारा नियमन है, वहाँ तक उनका योग-मतवाद से विरोध नहीं था। योगियों की भाँति वह भी श्रुतः साधना पर बल देते थे और काया (पिएड) के भीतर ब्रह्म (ब्रह्माण्ड) को खोजते थे, पर वह थे प्रेम के उपासक सूफी ही, भारतीय-योगी नहीं। एक प्रकार से उन्होंने अपनी साधना में योग-मतवाद और सूफी-मतवाद का समन्वय किया था।

जायसी जहाँ 'प्रेम' को 'जोग' से ऊँचा समझते थे वहाँ वह 'वेद' (धर्म-पुस्तक) को भी 'नाद' से अधिक महत्व देते थे। उनको दृष्टि में 'नाद' को भी स्थान प्राप्त था और 'वेद' को भी। 'नाद' को वह उन्माद के लिए और 'वेद' को वह अंकुश के लिए उपयुक्त एवं आवश्यक मानते थे। पं० चन्द्रबली पांडे के अनुसार 'पदमावत' और कुछ नहीं, इसी 'नाद' और

इसी 'वेद' का समन्वय है। उसका पूर्वार्द्ध 'नाद' है, उत्तरार्द्ध 'वेद' है। सूफियो का 'वेद' उन्हे बताता है :—

‘विधना के मारग है तेते । सरग नखत तन-रोआँ जेते ॥

परन्तु उन सभी मार्गों में से जायसी ने जो मार्ग अपनाया है वह यह है :—

‘साँची राह सरीअत, जेहि विसवास न होइ ।

पाँव राखि तेहि सीढी, निभरम पहुँचै सोइ ॥’

× × ×

‘सो बड पंथ मुहम्मद केरा । है निरमल कबिलास बसेरा ॥

लिखि पुरान बिधि पठवा साँचा । भा परवाँन, द्ववौ जग बाँचा ॥’

× × ×

‘वह मारग जो पावै, सो पहुँचै भव पार ।

जो भूला होइ अनतहि, तेहि लूटा बटमार ॥’

स्पष्ट है कि जायसी सभी पथों को उदारता एव सम दृष्टि से नहीं देखते थे। फिर भी उन्होंने हठयोग को अपनाया। इसका एक कारण तो यह हो सकता है कि उसमें उनकी आस्था थी और दूसरा यह कि वह उनके प्रचार का माध्यम हो सकता था। उनके समय में चारों ओर योगियों की ही धूम थी। इसलिए वह अपने प्रचार-कार्य में उनकी उपेक्षा नहीं कर सकते थे। यही कारण है कि उन्होंने 'पदमावत' में इसका विधान किया और पद्मिनी को 'चाँद' के रूप में अंकित कर उससे यह कहलाया—

‘हौ रानी पदमावती सात सरग पर बास ॥

हाथ चढौँ मैं तिहि के प्रथम करै अपनास ॥’

इस कथन का साधारण अर्थ यही है कि जो अपने नफस (इच्छाओं) का 'अपनास' (दमन) करता है, सात सरग (सूफी मत के सात खंड) पर निवास करनेवाली पदमावती (चाँद) उसी को प्राप्त होती हैं। यही तक जायसी हठयोग का समर्थन करते हैं, इसके आगे नहीं। इसके आगे जो कुछ है वह है 'प्रेम की पीर' का चमत्कार। कहने का तात्पर्य यह कि 'अपनास' द्वारा प्रियतम की प्राप्ति होती है और प्रेम-द्वारा उसके साथ चिर मिलन।

जायसी ने इन्हीं दोनों का समन्वय कर 'पदमावत' में समासोक्ति का विधान किया है। उसके अध्ययन से स्पष्ट होता है कि साधना के मार्ग में दो बाधाएँ हैं : (१) अक्ल या मन (रत्नसेन) और (२) नफस या दुनिया-धधा (नागमती)। चित्तौड़ रूपी तन में ही इन दोनों की स्थिति है। फलतः मन (रत्नसेन) दुनिया-धधा (नागमती) में लीन रहता है। सूफी-साधना की दृष्टि से मन (रत्नसेन) का दुनिया-धधा (नागमती) की ओर से विमुख होना आवश्यक है। इस आवश्यकता की पूर्ति होती है तब जब मन (रत्नसेन) को मुरशिद कामिल अर्थात् गुरु (हीरामन तोता) मिल जाता है। मुरशिद कामिल मन (रत्नसेन) को हृदय, कल्ब या रुह में स्थित मुआरिफ़ अर्थात् प्रज्ञा (पद्मिनी) की प्राप्ति की ओर उन्मुख कर देता है। नफस (नागमती) की अपेक्षा (पद्मिनी) अधिक आकर्षक है। मन (रत्नसेन) जब उसकी प्राप्ति के लिए प्रयत्न करता है तब नफस (नागमती) से उसका साथ छूट जाता है। मन (रत्नसेन) के प्रयत्नशील होने की अवस्था में मुरशिद (हीरामन) के साथ-साथ शैतान (राघवचेतन) भी उसे (मन को) पथ-भ्रष्ट करने के लिए रहता है, पर मुरशिद (हीरामन) के प्रभाव के कारण वह विवश रहता है। यदि मुरशिद के मार्ग-निर्देशन के अनुसार मन (रत्नसेन) बराबर अपने लक्ष्य (प्रज्ञा की प्राप्ति) की ओर बढ़ता रहता है तब वह अन्त में सफल होता है। उसे यहाँ तक पहुँचने के लिए ही गुरु की आवश्यकता है। इसके आगे अपने आप को पूर्ण बनाना उसका काम है, हकीकत की मज़िल पर पहुँचना उसके बस की बात है। यदि यह न हो सका तो उसका पतन अवश्यभावी है। रत्नसेन (मन) पद्मिनी (प्रज्ञा) को प्राप्त कर विभूतियों के चक्कर में पड़ जाता है। 'पदमावत' में रत्नसेन विदाई-खंड-३३ और देश-यात्रा-खंड-३४ का आयोजन इसी दृष्टि से हुआ है। लक्ष्मी-समुद्र-खंड-३५ में रत्नसेन (मन) और पद्मिनी (प्रज्ञा) के बीच वियोग दिखा कर जायसी ने यह बताने की चेष्टा की है कि प्रज्ञा-द्वारा ही मन का उद्धार होता है। चित्तौड़ पहुँचने पर जब नागमती (नफस) और पद्मिनी (प्रज्ञा) के बीच वाद-विवाद होता है तब रत्नसेन (मन) दोनों में समन्वय स्थापित करता है। इस योजना-द्वारा जायसी यह बताना चाहते हैं कि

साधना में लोक और पर-लोक दोनों का समन्वय होना चाहिए, किसी की उपेक्षा नहीं। रत्नसेन (मन) यह जानते हुए भी चित्त-वृत्ति निरोध को त्याग कर चित्त-वृत्ति-विलास में मग्न हो जाता है। राघव-चेतन को निकाल देना उसका चित्त-वृत्ति-विलास ही है। उसका यही चित्त-वृत्ति-विलास 'प्रज्ञा' से उसका वियोग कराता है। प्रज्ञा पुनः उसका उद्धार करती है, परन्तु वह फिर चित्त-वृत्ति-विलास में पड़ता है और इसका परिणाम होता है, देवपाल से उसका युद्ध। 'पदमावत' का उत्तरार्द्ध इसी प्रकार के सघर्षों का आख्यान है। क्यों ? इसलिए कि रत्नसेन (मन) नागमती (नफस) और पद्मावती (प्रज्ञा) में समन्वय नहीं कर पाता। वह रह रह कर चित्त-वृत्ति-विलास में पड़ जाता है। तन (चितौड़) में मन (रत्नसेन) की इस प्रकार की स्थिति से उसकी मुक्ति नहीं हो सकती। इसलिए जायसी ने पदमावत के अन्त में नफस (नागमती), प्रज्ञा (पदमावती) और मन (रत्नसेन) तीनों को एक में मिलाकर अपनी साधना का आदर्श स्थापित किया है।

(७) पदमावत का काव्य-पक्ष—हिन्दी के प्राचीन महाकाव्यों में तुलसी-कृत 'रामचरित मानस' के पश्चात् 'पदमावत' का द्वितीय स्थान है। 'पदमावत' एक घटना-प्रधान महाकाव्य है। उसके कथानक के सगठन में जिन-जिन घटनाओं का समावेश किया गया है उनके वर्णन में काव्य के तीनों तत्व : (१) बुद्धि-तत्व, (२) भावना-तत्व और (३) कल्पना-तत्व मिलते हैं। बुद्धि-तत्व की दृष्टि से यदि देखा जाय तो ज्ञात होगा कि जायसी का संपूर्ण 'पदमावत' उनके बुद्धि-विलास एवं चिन्तन का ही परिणाम है। यदि उसमें एक ओर कल्पना और यथार्थ का समन्वय है तो दूसरी ओर दो साधनाओं और दो संस्कृतियों का। जायसी ने इसी प्रकार के समन्वय में अपनी बुद्धि का कौशल दिखाया है। भावना-तत्व की दृष्टि से तो वह हिन्दी का अद्भुत काव्य है। संयोग, वियोग, कर्ण, वात्सल्य, वीर, इन सब की जायसी ने उसमें योजना की है और बहुत ही सुन्दर ढंग से इन का निर्वाह किया है। वियोग-शृंगार में उनका 'वारहमास' हिन्दी काव्य का प्राण है। उसमें विरहिणी की टीस है, विरहिणी की वेदना है, विरहिणी की कसक है। उसका प्रत्येक शब्द वियोगिनी का एक ऐसा स्फुलिंग है

जो अपना ताप से मानव और प्रकृति दोनों को समान रूप से उत्तम कर देता है। नागमती की मानसिक दशा का चित्र इन पंक्तियों में देखिए:—

‘सखि भूमक गाँवै अंग मोरी। हौं भुर्राँव, बिछुरी मोरि जोरी ॥’

× × ×

‘अबहूँ मया-दिस्टि करि, नाह निठुर घर आउ।

मंदिर उजार होत है, नव कै आइ बसाउ ॥’

जायसी ने सतीत्व पर मर मिटनेवाली हिन्दू-नारी के हृदय को अच्छी तरह पहचाना है और उसकी पूत भावनाओं को बड़ी सुन्दरता से अंकित किया है। यही कारण है कि उन्हें वियोग और सयोग, दोनों के चित्रण में पूरी सफलता मिली है। उन्होंने वात्सल्य के जो चित्र उतारे हैं वे भी बड़े मार्मिक हैं। देखिए, रत्नसेन की माता के इन शब्दों में कितना दर्द है :—

‘सब दिन रहेहु करत तुम भोगू। सो कैसे साधव तप-जोगू।

कैसे घूप सहब बिन छाँहाँ। कैसे नीद परिहि भुइ माँहा ॥’

कहा जा सकता है कि जायसी ने मानव-हृदय में उठनेवाले कुछ ही भावों का अंकन किया है। बात ठीक है, पर यह उन पर लागू नहीं होती। वह जीवन-गाथा नहीं, प्रेम-गाथा के कवि है। प्रेम-गाथा में जिन-जिन भावनाओं को जिस ढंग से स्थान मिलना चाहिए उसकी ओर उन्होंने पूरी तरह ध्यान दिया है और उसमें वह सफल हैं। उनकी भाव-व्यंजना स्वाभाविक एवं क्रमबद्ध है। विभाव, अनुभाव और सचारी भावों के व्यर्थ एवं अनावश्यक प्रयोगों-द्वारा भाव-प्रदर्शन करने का प्रयास उनमें नहीं है।

कल्पना-तत्व की दृष्टि से भी ‘पदमावत’ एक अद्भुत रचना है। उसके कथा-संगठन में कुछ ऐतिहासिक अंशों के अतिरिक्त जो कुछ है वह सब-का-सब काल्पनिक ही है। जायसी ने जिस प्रकार कल्पना और यथार्थ के मेल से अपनी कथा का ढाँचा खड़ा किया है उसी प्रकार उन्होंने कल्पना और भावना के मेल से अपने काव्य को रूप दिया है। उनकी कल्पनाएँ विदेशी भी हैं और भारतीय भी, पर वे सब की सब हृदय को स्पर्श करती हैं और भावों को तीव्रतर बनाती हैं। कौवा काला होता है, पर उसके कालेपन की कल्पना नागमती की निम्न उक्ति में देखिए :—

‘पिउ सों कहेउ संदेसडा, हे भौरा ! हे काग !

सो धनि बिरहै जरि सुई, तेहि के धुआँ हम लाग ॥’

पूस के जाड़े में भयभीत होकर सूर्य के दर्शना चले जाने की कल्पना

कितनी स्वाभाविक और प्रसंगानुसार है, यह भी देखिए :—

‘पूस जाड थर-थर तन कौपा । सूरज जाइ लंका-दिसि चौपा ॥’

‘पदमावत’ जायसी की इसी प्रकार की कल्पनाओं से भरा हुआ है ।

उसमें वर्णित कोई ऐसा प्रसंग नहीं है जिस पर जायसी ने अपनी कल्पना

का रंग न चढ़ाया हो । वह कल्पना के उस्ताद है और उनकी रचना

कल्पना का अमर कोश । उसमें आपको प्रकृति के चित्र भी मिल सकते हैं ।

परन्तु जायसी ने प्रकृत का चित्रण सर्वत्र एक ही शैली में नहीं किया है ।

सघन अमराई का वर्णन लीजिए :—

‘लवग, सुपारी, जायफर, सब फर फरे अनूप ।

आस-पास धन इमली औ धन तार खजूर ॥’

यह प्रकृति-चित्रण की परिगणन शैली है । इस शैली में कवि प्रकृति

का ज्यां-कान्यो चित्र उतार देता है । इसकी विशेषता है इसकी संक्षिप्तता

में । यदि वर्णन काफी लम्बा हो गया तो वह नीरस हो जाता है । जायसी

इस दोष से बच नहीं सके हैं । उनका कल्पना-प्रसूत प्रकृति-चित्रण अवश्य

बढ़ा-चढ़ा है और वह उनके काव्य की विशेषता है । इस प्रकार के चित्रण

को हम रोमांचक शैली के अन्तर्गत रख सकते हैं । क्षीर-समुद्र, दधि समुद्र,

सुरा-समुद्र, किलकिला-समुद्र आदि के चित्रण में इसी शैली का प्रयोग हुआ

है । किलकिला-समुद्र का वर्णन देखिए :—

‘उठै लहर परबत के नाई । फिरि आवै जोजन सौ तार्ई ।

धरती लेई सरग लहि बाढा । सकल समुद जानहुँ भा ठाढा ॥’

इस प्रकार के वर्णन ‘पदमावत’ में अधिक नहीं है । परन्तु जो है वे

अत्यन्त रोचक और आकर्षक हैं । इन चित्रों से कुछ भिन्न प्रकृति के वे

चित्र हैं जिनमें उसका मानवीकरण किया गया है । ऐसे चित्रों को हम

रहस्यवादी शैली के अन्तर्गत ले सकते हैं । पद्मावती का रूप देखकर मान-

सरोवर की सजीवता का वर्णन देखिए :—

‘सरोवर रूप विमोहा, हिये हिलोरहिं लेइ ।

पावँ छुवै मकु पावौ, एह मिस लहरेहिं देइ ॥’

इस चित्र में सरोवर का मानवीकरण किया गया है। उसमें जो हिलोरे उठ रही हैं वे उसे सजीव बनाने में समर्थ हैं। प्रकृति के ऐसे सजीव चित्र अनेक बार ‘पदमावत’ में उतारे गए हैं। बारहमासा और षट्-ऋतु वर्णन भी प्रकृति के ही चित्र हैं, पर उनमें मानवीकरण से काम नहीं लिया गया है। उनमें काव्य-परंपरानुसार उपमानों का प्रयोग हुआ है। ऐसे प्रकृति-चित्रों की ‘पदमावत’ में अधिकता है। जायसी अपने इस क्षेत्र के भी उस्ताद हैं। उनकी इस शैली को हम उपमान शैली कह सकते हैं। एक उदाहरण लीजिए :—

‘सश मांस, धर धरती, हिया सों प्रेम समुद्र ।

नैन कौड़िया होइ रहे, लेइ लेई उठहिं सो बुन्द ॥’

प्रकृति-चित्रण की भाँति ही जायसी के दृश्य-चित्रण भी अत्यन्त मोहक और सजीव है। सिंहल के पनिघट का शब्द-चित्र देखिए :—

‘कनक-कलस, मुख-चन्द-दिपाहीं । रहस केलि सन आवहिं-जाही ॥

जासहुँ वै हेरहिं चख नारी । बाँक नैन जनु हनहिं कटारी ॥

केस मेघावर सिर ता पाई । चमकहिं दसन बीजु कै नाई ॥

माथे कनक-गागरी आवहिं रूप अनूप ।

जेहि के असि पनिहारी सो रानी केहि रूप ॥’

इसी प्रकार जायसी ने नगर, हाट, वन, उपवन, जल-क्रीडा, यात्रा, विवाह, बारात, भोज, चढ़ाई, सेना, युद्ध, गढ़, आदि के अनेक दृश्य-चित्र उतारे हैं। इन चित्रों में सजीवता और सुन्दरता तो है ही इन से भी बढ़कर वे चित्र हैं जो पद्मावती के ‘नखशिख’ से संबंध रखते हैं। ऐसे चित्र अत्युक्ति पूर्ण हैं, पर वे रहस्यमय परोक्षामास के कारण हास्यास्पद होने से बच गए हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि ‘पदमावत’ का काव्य-पक्ष अत्यन्त सबल और आकर्षक है। विचार, कल्पना और अनुभूति का उसमें सुन्दर समन्वय तो है ही, साथ ही उसमें प्रकृति और वस्तु के चित्र भी मोहक और काव्य-

परम्परा के अनुसार हैं। यह सच है कि जायसी की सामग्री नई नहीं है, पर उस सामग्री की उन्होंने जो योजना की है वह नई अवश्य है। घटना-चक्र के बीच उन्होंने उपयुक्त स्थलों को चुनकर उनका जिस ढंग से वर्णन किया है वह अत्यन्त भावपूर्ण है।

(८) पदमावत की रहस्य-भावना—‘पदमावत’ में रहस्यवाद भी पाया जाता है। काव्य में रहस्यवाद का उदय उस समय होता है जब कवि की आत्मा परमात्मा में लीन होने के लिए छूटपटा उठती है और वह अपनी सुख-दुःखमय अनुभूतियों का भौतिक प्रतीको के माध्यम से चित्रण करने लगता है। यह अध्यात्मिक अनुभव लौकिक अनुभव से ऊँचा होता है। इसका आरंभ जिज्ञासा से और अन्त जीवात्मा तथा परमात्मा के चिर मिलन में होता है। दार्शनिक दृष्टि से यह अनुभूति अद्वैतवाद की अनुभूति है। इसलिए रहस्यवादी कवि वही होता अथवा हो सकता है जो या तो आरंभ से ही अद्वैतवादी हो या फिर द्वैतवाद में विश्वास करता हुआ अद्वैतवाद में अपनी परिणत मानता हो। जायसी इसी दूसरी प्रकार के रहस्यवादी कवि हैं। एक ओर उनका इस्लाम के पैगम्बरी मत में विश्वास है तो दूसरी ओर अद्वैतवाद में। भारतीय अद्वैतवाद में दो प्रकार के द्वैत के त्याग को स्थान दिया जाता है : (१) आत्मा और परमात्मा के द्वैत का त्याग तथा (२) ब्रह्म और जड़ जगत के द्वैत का त्याग। जायसी ने पहले को माना है। उपनिषदों का ‘अहं ब्रह्मास्मि’ उनका ‘अनलहक’ है। ‘अखरावट’ में वह कहते हैं :—

‘सोऽहं सोऽहं बसि जो करई । सो बूझै, सो धीरज धरई ॥’

उन्होंने अद्वैतवाद के मार्ग में बाधक ‘अहंकार’ का भी उल्लेख किया है :—

‘हौ-हौं कहत सबै मति खोई । जौ तू नाहिं आ सब कोई ॥’

× × ×

‘हौ-हौं करब अडारहु खोई । परगट गुपुत रहा भरि सोई ॥’

और फिर ईश्वर को सर्वव्यापक मानते हुए कहा है :—

‘बाहर भीतर सोई समाना । कौतुक सपना सो निजु जाना ॥

सोइ देखै औ सोई गुनई । सोई सब मधुरी धुनि सुनई ॥'

× × ×

'आपुहि कागद, आपु मसि, आपुहि लेखनहार ।

आपुहि लिखनी आखर, आपुहि पण्डित अपार ॥'

जायसी ने ब्रह्म और जगत की समस्या पर भी विचार किया है, पर अद्वैतवादी ढंग से नहीं। वेदान्त के अनुसार चित्त-अचित् की अनन्यता जायसी भी स्वीकार करते हैं, पर उसके प्रतिपादन में उनका वेदान्त से मत-भेद है। वेदान्त चित्-अचित् (ब्रह्म और जगत) की अनन्यता के प्रतिपादन में 'विवर्त्तवाद' का आश्रय लेता है। आचार्य शुक्लजी के शब्दों में उसका मत है कि यह संसार 'न तो ब्रह्म का वास्तव स्वरूप है और न ब्रह्म का कार्य या परिणाम ही है। वह है केवल अध्यास या भ्रान्ति ज्ञान। उसकी कोई अलग सत्ता नहीं है। नित्य तत्व एक ब्रह्म ही है।' इस सामान्य सिद्धान्त के स्पष्टीकरण के लिए वेदान्त में कई अन्य 'वादों' की व्याख्या की गई है जिनमें से एक 'प्रतिबिम्बवाद' भी है। जायसी इसी 'वाद' के समर्थक हैं। 'प्रतिबिम्बवाद' के अनुसार ब्रह्म 'बिम्ब' है और जगत उसका 'प्रतिबिम्ब' है। जायसी ने 'पदमावत' में कहा है :—

'नयन जो देखा कँवल भा, निरमल नीर सरীর ।

हँसत जो देखा हँस भा, दसन-ज्योति नग हीर ॥'

इसके साथ ही जायसी यह भी मानते हैं कि जिस प्रकार व्यापक ब्रह्म सारी सृष्टि में प्रतिबिम्बित है उसी प्रकार वह मानव-शरीर में भी प्रतिबिम्बित है। तात्पर्य यह कि वह 'यः पिंडे स ब्रह्मांडे' का समर्थन करते हैं :—

'सातौ दीप नवौ खंड, आठौ दिसा जो आहिं ।

जो ब्रह्मण्ड सोपिण्ड है, हेरत अन्त न जाहि ॥'

× × ×

'आगि, वाउ, जल, धूरि, चारि मेरइ भौंदा गढ़ा ।

आपु रहा भरिपूरि, मुहम्मद आपुहि आप मँह ॥'

इस प्रकार जायसी चेतन तत्व (अल्लाह) को मानव-शरीर (घट) के भीतर ही स्थित मानते हैं और यह स्वीकार करते हैं कि बाहर की सारी

ष्टि उनके भीतर सूक्ष्म रूप में रची हुई है। इसलिए उनका कहना है कि प्रेम (अल्लाह) का वस्त्र (मेल) प्राप्त करने के लिए साधक को कहीं बाहर जाने की आवश्यकता नहीं है, वह तो काया में ही स्थित है। उनके इसी विश्वास में उनकी रहस्य भावना का विकास हुआ है।

रहस्यवाद दो प्रकार का होता है : (१) साधनात्मक और (२) भावनात्मक। साधनात्मक रहस्यवाद का आधार है योग और भावनात्मक रहस्यवाद का आधार है प्रेम। जायसी ने अपने रहस्यवाद में दोनों का समन्वय किया है, पर प्राथमिकता दी है भावनात्मक रहस्यवाद को ही। इस पर विजय पाने के लिए वह रहस्यवाद के साधनात्मक पक्ष अर्थात् एड के भीतर ही ब्राह्मण्ड की उपलब्धि का ढंग बताते हैं :—

‘छाड़हु घिन औ मञ्जरी माँसू । सूखे भोजन करहु गरासू ॥

एहि विधि माँस घटावहु काया । काम, क्रोध, तिसना, मद, माया ॥’

इस विधि से जब काया के भीतर ब्रह्म का प्रतिबिम्ब झलकने लगता तब साधक के मन में यह जिज्ञासा उठती है :—

‘हुता जो एकहि संग, हौं-तुम्ह काहें बीछुरे ।

अब जिउ उठे तरंग, मुहम्मद कहा ना जाय किछु ॥’

इसी जिज्ञासा के साथ जायसी के भावनात्मक रहस्यवाद का आरंभ होता है। स्पष्ट है कि जायसी के भावनात्मक रहस्यवाद का आधार है प्रेम और प्रेम का वह पक्ष जिसे हम ‘वियोग’ कहते हैं। वियोग सच्चे प्रेम का सौथी है। इस दिशा में पढ़कर साधक को जिन दशाओं का सामना करना पड़ता है उन्हें जायसी ने नागमती और रत्नसेन के वियोग-वर्णनों में उलझाकर दिया है। नागमती का वियोग-वर्णन वेदान्त-मत से प्रभावित है और रत्नसेन का वियोग-वर्णन सूफी-मत से। पहले में साधक है पत्नी का साथ है पति ; दूसरे में साधक है आशिक और साथ है माशूक। प्रथम प्रकार जायसी ने अपनी रहस्य-भावना के अभिव्यक्तिकरण में दोनों स्थान दिया है, पर प्राथमिकता दी है आशिक-माशूक वाले प्रेम को। आशिक अपने माशूक का जलाल-जमाल देखना चाहता है। जब उसे नहीं देख पाता तब वह उसके वियोग में तड़पने लगता है :—

‘झोड़ जमाल जलालहि रोवा । कौन ठॉव ते दैव बिछोवा ॥’

इस वियोग का कारण है देव अर्थात् शैतान । वही आशिक का माशूक के जमाल से महरूम कर देता है । परन्तु मुरशिद के पथ-प्रदर्शन से पुनः उसकी प्राप्ति हो जाती है और वियोग का अन्त हो जाता है । वियोग का अन्त होने पर आशिक का माशूक के साथ जो वस्ल (मेल) होता है उसे भी जायसी ने ‘पदमावत’ में स्थान दिया है । संक्षेप में यही जायसी का रहस्यवाद है । इस रहस्यवाद का आधार है ‘प्रेम की पीर’ । जायसी ने ‘प्रेम की पीर’ दोनो (आशिक और माशूक) ओर दिखाई है । यही उनके रहस्यवाद की विशेषता है ।

(६) पदमावत की शैली—‘पदमावत’ की शैली जायसी की अपनी है । इसमें शक नहीं कि उन्होंने कथा-वस्तु को क्रम देने में फारसी की मसनवी-शैली का अनुकरण किया है और यह भी सच है कि रसों की योजना, अलकारों के विधान और छन्दों के चुनाव में वह भारतीय-शैली से प्रभावित हैं, फिर भी उनकी शैली पर उनके व्यक्तित्व की स्पष्ट छाप है । वह अपने ढंग के निराले और अनूठे कवि हैं । रसों की योजना में अनूठा-पन दो अवसरों पर देखने को मिलता है : (१) शृंगार को वीभत्स का रूप देने में और (२) शृंगार को वीर का रूप देने में । वियोग में वीभत्स का दृश्य देखिए :—

‘बिरह सरागिन्ह भूँजै साँसू । गिरि-गिरि परै रक्त कै आँसू ॥

अब सयोग शृंगार में भी एक ऐसी ही दृश्य देखिए :—

‘कुच-तूँबी अब पीठि गडोबौ । गहै जो हूकि, गाढ़ रस धोवौ ॥’

इसी प्रकार शृंगार को वीर का रूप देने में उनका अनूठापन देखिए:—

‘कहाँ सिंगार जैसि वै नारी । दारू पियहिँ जैसि मतवारी ॥

उठै आगि जौ छाडहिँ साँसा । धुआँ जौ लागै जाहि आकासा ॥

सेंदुर-आग सीस उपराहीं । पहिया तरिवन चमकत जाहीं ॥

कुच-गोला दुई हिरदय लाए । अंचल धुआ रहहिँ छिटकाए ॥’

जायसी का सयोग शृंगार विप्रलंभ-शृंगार, की अपेक्षा, निम्न कोटि का है । उसमें यत्र-तत्र अश्लीलता तो है ही, तर्क-वितर्क और बाद-बिवाद की

प्रधानता भी है। अलंकार-योजना की दृष्टि से 'पदमावत' अत्यन्त समृद्ध है। व्यंजना का प्राधान्य होने के कारण उसमें रूपको और अन्योक्तियों का तो समावेश हुआ ही है, अन्य अलंकारों की भी कमी नहीं है। शब्दालंकारों की अपेक्षा उसमें अर्थलंकारों को विशेष महत्त्व दिया गया है। उत्प्रेक्षा, हेतूप्रेक्षा, उपमा, प्रतीप, पर्यायोक्ति, मुद्रालंकार आदि अलंकारों का उसमें स्वाभाविक और सफल प्रयोग हुआ है। अपने अर्थलंकारों से जायसी ने रस-परिपाक में पूरी सहायता ली है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘गहे बिन मकु रैन बिहाई । ससि-बाहन तँह रहै ओनाई ।

पुनि धनि सिंह उरैहै लागै । ऐसिहि बिथा-रैन सब जागै ॥’

रस और अलंकार-योजना के विस्तार में जायसी ने जैसा अपना परिचय दिया है वैसा परिचय हमें उनकी छन्द-योजना से नहीं मिलता। 'पदमावत' में केवल दो ही छन्दो—चौपाई और दोहा—का प्रयोग हुआ है। यह 'पदमावत' जैसे महाकाव्य में अखरनेवाली बात है। दोहा-चौपाई पिगल के सरलतम मात्रिक छन्द है; पर जायसी ने उनकी रचना में भी मद्दी भूले की है। उनका प्रयोग भी वेतुका है। चौपाई में चार चरण होते हैं। इसलिए यदि आठ पंक्तियों के पश्चात् दोहो की रचना होती तो हिन्दी-छन्द-शास्त्र के अनुकूल कहा जाता, परन्तु 'पदमावत' में जायसी ने सात पंक्तियों के पश्चात् ही दोहो की रचना की है। इससे ज्ञात होता है कि उन्होने यहाँ भी मसनवी-शैली का अनुकरण-किया है।

जायसी की वर्णन-शैली अत्यन्त प्रभावोत्पादक और रोचक है। वह जिस विषय को उठाते हैं उसे अन्त तक पहुँचाकर उसका पूरा प्रभाव पाठक के हृदय पर डालते हैं। उनका षट्-ऋतु वर्णन, नख-शिख-वर्णन, विवाह-वर्णन, भोज-वर्णन, युद्ध-वर्णन आदि इसी प्रकार का है। परन्तु इनमें कहीं-कहीं उनकी पाण्डित्य-प्रदर्श-प्रियता ने बाधाएँ भी खड़ी कर दी हैं। इसके अतिरिक्त उनके वर्णनों में उपमाओं और भावों की ही पुनरुक्ति नहीं, वाक्यों की भी पुनरुक्ति मिलती है। पुनरुक्ति के अतिरिक्त उनमें अरोचक और अनपेक्षित प्रसंगों के समावेश से भी दोष आ गया है। इससे पाठक को कभी-कभी उनके वर्णनों के प्रति विरक्ति हो जाती है।

जायसी ने 'पदमावत' में सूक्तियों की भी रचना की है। सूक्तियों से हमारा मतलब उन चमत्कारपूर्ण उक्तियों से है जिनमें वाक्चातुर्य की प्रधानता होती है। जिन सूक्तियों में केवल चमत्कार अथवा केवल भावुकता होती है वे उतनी मनोरंजक और रोचक नहीं होती जितनी वे होती हैं जिनमें चमत्कार के साथ-साथ भावुकता भी होती है। जायसी ने ऐसी ही अनेक सूक्तियाँ लिखी हैं। बुढापे पर उनकी उक्ति देखिए :—

‘मुहम्मद बिरिध जो नई चलै, काह चलै भुईं टोइ ।

जोबन-रतन हेरान है, मकु धरती पर होय ॥’

इसी प्रकार मिट्टी पर उनकी उक्ति देखिए :—

‘माटी मोल न किछु लहै, औ माटी सब मोल ।

दिनि जो माटी सो करै, माटी होय अमोल ॥’

जायसी सक्षेप में कहना जानते हैं, फिर भी उनकी शैली विस्तार-सापेक्ष है। किसी बात को चन्द शब्दों में कहने से उन्हें सन्तोष नहीं होता। फिर भी उनकी शैली भाव-व्यजक, प्रभावोत्पादक और प्रवाहपूर्ण है।

(१०) पदमावत की भाषा—‘पदमावत’ की भाषा ठेठ अवधी है। अवधी के दो रूप हैं : (१) पूर्वी अवधी और (२) पश्चिमी अवधी। जायसी ने अवधी के पूर्वी रूप को ही अपनाया है, पर उसमें कहीं-कहीं पश्चिमी अवधी के रूप भी मिलते हैं। वह ‘तू’ अथवा ‘तै’ के स्थान पर प्रायः ‘तुई’ का प्रयोग करते हैं। यह कन्नौजी अथवा पश्चिमी अवधी का रूप है। इसी प्रकार उनकी क्रियाएँ भी पश्चिमी अवधी से प्रभावित हैं। उन्होंने कहीं-कहीं बहुत पुराने अप्रचलित शब्दों को भी स्थान दिया है। उनकी रचनाओं में ‘दिनिअर’, ‘ससहर’, ‘भुवाल’, ‘विसहर’ आदि प्राकृत की संज्ञाएँ भी मिलती हैं। तद्भव रूप में फारसी के शब्द भी आए हैं। इन प्रयोगों के कारण उनकी भाषा अव्यवस्थिति-सी हो गई है, पर वह है अधिक स्वच्छ। चरणों की पूर्ति के लिए अर्थ-सम्बन्ध और व्याकरण-सम्बन्ध-रहित शब्दों की भरती उन्होंने कहीं भी नहीं की है। कुछ शब्द व्याकरण-विरुद्ध अवश्य हैं, पर शब्दों की तोड़-मरोड़ अथवा खोंचातानी नहीं है। उनकी वाक्य-रचना स्वच्छ है, पर सुव्यवस्थित नहीं है। उसमें

न्यून पदत्व-दोष है। विभक्तियों का लोप, संबंध-वाचक सर्वनामों का लोप, आदि उनकी वाक्य-रचना में बहुत मिलता है। इससे अर्थ के स्पष्टीकरण में पर्याप्त बाधा पहुँची है।

जायसी की भाषा बोलचाल की भाषा है। वह अत्यन्त सीधी-सादी है। उसमें समस्त पदों का व्यवहार बहुत ही कम किया गया है और जहाँ किया गया है वहाँ दो से अधिक पदों के समास का नहीं है। दो पदों के समासों का व्यवहार हिन्दी की रीति के अनुसार न होकर फारसी की रीति के अनुसार हुआ है, जैसे 'रवि-किरन' के स्थान पर 'किरिन-रवि'। इस प्रकार उस पर यत्र-तत्र फारसी प्रभाव भी दीख पड़ता है। फिर भी उसमें सहज माधुर्य और स्वाभाविकता है। उसमें लोकोक्तियाँ भी हैं और मुहावरे भी। उसका रूप भी सर्वत्र एक प्रकार का ही है। वह कहीं क्लिष्ट और कहीं सरल नहीं है। इससे ठेठ अवधी पर जायसी का पूरा अधिकार दीख पड़ता है। उसमें उनका व्यक्तित्व पूरी तरह झलकता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी की सूफ़ी-काव्य-धारा में 'पद-मावत' एक विशिष्ट रचना है। प० चन्द्रबली पाण्डे के शब्दों में उसमें 'जायसी की साधना है, जायसी का सिद्धान्त है, जायसी का साहित्य है, जायसी का सुभाषित है और है जायसी का संसार भी। जायसी के संस्कार के साथ-ही-साथ उसमें जायसी की सभ्यता और जायसी की साध भी है। जायसी के अध्ययन में 'पदमावत' का जो महत्त्व है वह तभी प्रकट हो सकता है, जब हम उसके परिशीलन में इन सभी बातों को अपने सामने रखे और बराबर यह देखते रहे कि उनका उपदेश कहाँ से उठता, कहाँ बैठता और किसमें घर करता है। जायसी ने अपने आपको पदमावत में ढाल दिया है, इसमें सन्देह नहीं और सन्देह नहीं उनकी इस रचना-विदग्धता में।'

जायसी की जानकारी

जायसी अपने समय के प्रसिद्ध सूफ़ी थे। उनका ज्ञान बहुत बढ़ा-चढ़ा था। मानव-जीवन से सम्बन्ध रखनेवाले विषयों की उन्हें अच्छी-जानकारी थी। सूफ़ी-मत के तो वह पूर्ण आचार्य ही थे। इसके अतिरिक्त

अन्य मतों और सम्प्रदायों में भी उनकी अच्छी पैठ थी। ज्योतिष, हठयोग तथा काव्य-रीतियों का भी उन्हें अच्छा ज्ञान था। सामाजिक रीति-रिवाजों से भी वह परिचित थे। तात्पर्य यह कि उनकी जानकारी अत्यन्त विरतुत थी। अध्ययन की सुविधाओं की दृष्टि से हम उनकी जानकारी को निम्न भागों में विभाजित करेंगे :—

(१) साहित्यिक जानकारी—जायसी अपने समय के प्रसिद्ध कवि और साहित्यकार थे। उन्हें भारतीय काव्य शास्त्र और भाषा-साहित्य का अच्छा परिचय था। शुक्लजी के शब्दों में 'भिन्न-भिन्न अलंकारों की योजना, काव्य-प्रसिद्धि उक्तियों का समावेश, (जैसा कि नखशिख में है), प्रबन्ध काव्य के भीतर निर्दिष्ट वर्ण विषयों का सन्निवेश (जैसे जल-क्रीड़ा, समुद्र-वर्णन) प्रचलित काव्य-रीति के परिज्ञान के परिचायक है।' 'पदमावत' के अध्ययन में यह ज्ञात होता है कि उन्हें संस्कृत का अच्छा ज्ञान नहीं था, पर उसमें यत्र-तत्र संस्कृत-कवियों के जो भाव मिलते हैं उनसे यह अनुमान होता है कि उन्होंने केवल भाषा-काव्य-परम्परा की ही जानकारी प्राप्त की थी। उनका परिमित संस्कृत-शब्द-भांडार इस अनुमान को और भी पुष्ट करता है। फारसी-काव्य-शास्त्र के वह अवश्य अच्छे ज्ञाता थे। 'पदमावत' की रचना में उन्होंने 'मसनवी' की ही शैली अपनाई और उसमें भरपूर वियोग का चित्रण किया। एक बात और है। अलंकारों और रसों के आयोजन में उन्होंने अपनी कवित्व-शक्ति का जैसा परिचय दिया वैसा वह पिंगल के क्षेत्र में नहीं दे सके। लगता है, पिंगल के क्षेत्र में उनका ध्यान दोहा-चौपाइयों तक ही सीमित था। यदि ध्यान से देखा जाय तो यह भी पता चलेगा कि वह हिन्दी के इन साधारण छन्दों का भी भली भाँति निर्माण नहीं कर सके।

(२) धार्मिक जानकारी—जायसी मुसलमान थे और थे सूफीमत में दीक्षित। इसलिए उन्हें इस्लाम-धर्म और सूफीमत की पूरी जानकारी थी। भारतीय हठयोग का भी उन्हें अच्छा ज्ञान था। हठयोग का ज्ञान उन्होंने सत्संग-द्वारा ही प्राप्त किया था। इसी प्रकार उन्होंने हिन्दुओं के पौराणिक वृत्तों की भी जानकारी प्राप्त की थी, पर अधिक नहीं। नारद को 'शैतान'

और इन्द्र के निवास-स्थान 'स्वर्ग' को 'कबिलास' कहना उनकी अधूरी जानकारी का ही परिचायक है। इसी प्रकार शिव और पार्वती के कथानक में भी पौराणिक मान्यताओं को वह अच्छी तरह नहीं निभा सके। भारतीय अद्वैतवाद से वह प्रभावित अवश्य थे, पर उसका गभीर अध्ययन उन्होंने नहीं किया था।

(३) अन्य विषयों की जानकारी—काव्य-शास्त्र, मत-मतांतर तथा पौराणिक वृत्तों की जानकारी के अतिरिक्त जायसी को ज्योतिष, काम-शास्त्र और रसायन का भी ज्ञान था। ज्योतिष के तो वह अच्छे ज्ञाता थे। उनकी रचना 'पदमावत' के अध्ययन से ऐसा प्रतीत होता है कि इस विषय का उन्होंने अध्ययन किया था। परन्तु काम-शास्त्र और रसायन का ज्ञान उन्होंने सत्सग से ही प्राप्त किया था।

(४) भौगोलिक जानकारी—जायसी की भौगोलिक जानकारी अत्यंत परिमित थी। उन्होंने अपने जीवन में लम्बी-लम्बी यात्राएँ नहीं की थी। उन्होंने चित्तौड़-गढ़ का वर्णन तो किया, पर उसे देखा नहीं। सिंहल द्वीप, लंका आदि वहाँ और किस दशा में है—यह भी वह नहीं जानते थे। लगता है, उन्होंने अपने समय में इन स्थानों के संबन्ध में जो बातें सुन रखी थीं उन्हीं के आधार पर उन्होंने उनका वर्णन कर दिया, उन्होंने उनके बारे में विशेष जानकारी प्राप्त करने की चेष्टा नहीं की। यदि की होती तो वह मानसरोवर को सिंहल द्वीप के उत्तर में, लंका को सिंहल द्वीप के दक्षिण में और सिंहल द्वीप को चित्तौड़ के पूर्व में स्थित न मानते। इस प्रकार की भौगोलिक अज्ञानता के बावजूद भी उन्होंने उड़ीसा, बीदर, चन्देरी, बरार, बिजयगढ़ आदि का वर्णन भौगोलिक क्रम से किया है। तात्पर्य यह कि उनकी भौगोलिक जानकारी कुछ तो उनकी कल्पना पर और कुछ सत्सग तथा लोक-प्रचलित बातों पर ही आधारित है।

(५) ऐतिहासिक जानकारी—जायसी की ऐतिहासिक जानकारी भी वैसी ही है जैसी उनकी भौगोलिक जानकारी। 'पदमावत' का उत्तरार्द्ध भी उसके पूर्वार्द्ध की भाँति अधिकांश कल्पित ही है। आधुनिक इतिहासकारों ने अलाउद्दीन और पद्मिनी की कथा को लोक-प्रचलित ही सिद्ध किया है।

टाड ने चारणों के मुख से उसे सुनकर ही अपनी रचना में स्थान दिया था। जायसी के समय में तो उसका और भी अधिक प्रचार था। इसी प्रकार जायसी-द्वारा उल्लिखित अन्य घटनाएँ भी अमूर्ण सिद्ध होती हैं। इतिहास उन्होंने पढ़ा नहीं, सुना था और सुनकर उस पर अपनी कल्पना का रंग चढ़ाया था। गोरा-बादल के युद्ध की कथा भी उन्होंने सुनी ही होगी, पर जिस परिस्थिति में उन्होंने गोरा-बादल के युद्ध का आयोजन किया है, वह इतिहास-विरुद्ध है। 'पद्मावत' के उत्तरार्द्ध में कुछ घटनाएँ अवश्य ऐतिहासिक हैं, पर उनकी ऐतिहासिकता पर कल्पना का ऐसा गहरा रंग चढ़ा दिया गया है कि उनमें आए हुए नाम ही ऐतिहासिक रह गए हैं।

(६) सामाजिक विषयों की जानकारी—जायसी को हिन्दू तथा इस्लामी रीति-रिवाजों की अच्छी जानकारी है। विवाह और भोज आदि का उन्होंने सविस्तर और प्रभावशाली वर्णन किया है। भोजन के अनेक भेदों का उल्लेख उनके व्यावहारिक ज्ञान का परिचायक है। शतरंज के खेल से भी वह परिचित जान पड़ते हैं। घोड़ों के दोष-गुण की भी उन्होंने चर्चा की है। सन्तानोत्पत्ति के समय हिन्दू-परिवारों में जो रीति-रिवाज बरते जाते हैं उनसे भी वह परिचित हैं। इनके अतिरिक्त उन्होंने प्राचीन रीति-रिवाजों को भी 'पद्मावत' में स्थान दिया है। पद्मावती के शृङ्गार के प्रसंग में उन्होंने विभिन्न प्रकार के आभूषणों का उल्लेख किया है। राजपूत-नारियों के 'जौहर' का भी वह वर्णन करते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि जायसी पर अँगरेजी की यह कहावत—'Everything of something and something of every thing'—पूरी तरह लागू होती है। वस्तुतः वह अपने धर्म के ही पूर्ण पंडित थे, पर उसके प्रचार के लिए वह जिन-जिन विषयों को उपयुक्त और उचित समझते थे उनका भी थोड़ा-बहुत ज्ञान उन्होंने अपनी रुचि के अनुकूल प्राप्त कर लिया था।

जायसी और कबीर : तुलनात्मक अध्ययन

जायसी के संबंध में यहाँ तक विचार करने के पश्चात् अब जायसी

और कबीर पर तुलनात्मक दृष्टि से विचार कीजिए । जायसी और कबीर मे यदि किसी बात मे समानता थी तो केवल इस बात मे कि दोनों ने मुस्लिम-परिवार में जन्म लिया था । पर यह समानता केवल नाम-मात्र की थी । कबीर मुसलमान होकर भी मुसलमान नही थे । वह जाति-पाँति से परे, केवल मानव थे । जायसी मुसलमान तो थे ही, सूफ़ी भी थे और अपनी उदार वृत्तियों के कारण एक सच्चे मानव भी । यही कारण था कि जहाँ जायसी अपने धर्म-ग्रन्थों में पूरी आस्था रखते थे, वहाँ कबीर का न तो अपने धर्म-ग्रन्थों में विश्वास था और न पराये धर्म-ग्रन्थों मे । 'पंडित-मुल्ला जो लिख दीया । झोंडि चले हम कछु न लीया ॥'—ऐसा कहनेवाले थे कबीर और 'सौँची राह सरीअत, जेहि बिसवास न होइ । पाँव राखि तेहि सीढी निभरम पहुँचै मोई ॥' ऐसा कहनेवाले थे जायसी । जायसी अपनी साधना के लिए इस्नाम-धर्म और उससे संबंधित सूफ़ीमत के ऋणी थे, कबीर ने किसी धर्म, संप्रदाय अथवा मत से कोई सिद्धान्त उधार न लेकर अपनी सहज बुद्धि और स्वतंत्र अनुभूति से अपनी साधना का मार्ग बनाया था और ऐसा ही करने का दूसरों को भी उपदेश दिया था । उन्होने न तो किसी मत में दीक्षा ली, न किसी मत की स्थापना की और न किसी मत का प्रचार किया । वह फक्कड़ थे, मस्त मौला थे, अपनी धुन मे मस्त रहनेवाले जीव थे । कोई उनकी सुनता है या नहीं—इसकी भी उन्हें चिन्ता नहीं थी । वह 'अपनी राह तू चले कबीरा' के पन्नापाती थे । इस 'अपनी राह' के वह स्वयं निर्माता और स्वयं पथ-प्रदर्शक थे । जायसी साधक और प्रचारक दोनों एक साथ थे । वह पढे-लिखे, साहित्यकार और कवि थे, कबीर की भाँति अपढ और अशिक्षित नहीं । फारसी-काव्य-शास्त्र, हिन्दी-काव्य-शास्त्र, रसायन, ज्योतिष, काम-शास्त्र, सामाजिक रीति-रिवाज— इन सब का उन्हें ज्ञान था, कबीर इन सब में कोरे थे । फिर भी कबीर अपनी युक्तियों और दलीलों से बड़े-बड़े पंडितों और मुल्लाओं के दाँत खट्टे कर देते थे । जायसी मे किसी से उलम्हने की प्रवृत्ति नहीं थी । वह जो कुछ कहना चाहते थे उस पर वह तर्क-वितर्क का रंग नहीं चढ़ाते थे । वह अपने ढंग से उसे कहकर शान्त रहते थे । उन्होंने न तो किसी के आचार-विचार की निन्दा की और न किसी मत अथवा संप्रदाय

के सिद्धान्तों की आलोचना। वह अपने मत के सफल साधक और कुशल प्रचारक थे। यही दोनों के व्यक्तित्व में अन्तर था।

कवीर स्वतंत्र चिन्तक, आत्मज्ञानी और तत्त्वदर्शी थे। उन्होंने 'सत्य' की खोज के लिए अपने ढंग से साधना की थी। जायसी ने किसी 'परम सत्य' की खोज के लिए साधना नहीं की, उन्होंने उस 'सत्य' को प्राप्त करने के लिए साधना की जो एक धर्म-विशेष का 'सत्य' था। इस प्रकार जहाँ कवीर का सत्य 'स्वसंवेद्य' था वहाँ जायसी का 'परसवेद्य।' जायसी 'सत्य' की उपलब्धि के लिए किसी संप्रदाय में दीक्षित होना आवश्यक समझते थे और कवीर संप्रदाय के सकुचित घेरे से बाहर रहकर 'सत्य' की खोज पर बल देते थे। उनका कहना था कि 'परमसत्य' की उपलब्धि सब को एक ही भाँति नहीं होती। उसकी उपलब्धि के लिए जो साधक जितना प्रयत्न करता है उसी के अनुपात से उसे उसकी उपलब्धि होती है। इसीलिए वह पोथी पढ़कर साधक बननेवालों को फटकार कर कहते थे :—

‘पोथी पढ़ि-पढ़ि जग मुआ, पंडित भया न.कोइ।’

और धर्म-ग्रन्थों को असत्य सिद्ध करनेवालों को यह कह कर :—

‘वेद कतेब कहो क्यों झूठा। झूठा जो न बिचारै।

वह चुनौती देते थे। वह अधविश्वासी नहीं थे। वह उस 'परमसत्य' के उपासक थे जिसे उन्होंने अपनी स्वतंत्र विवेक बुद्धि और स्वानुभूति से प्राप्त किया था और इसमें शक नहीं कि वह आजीवन उसी की साधना में मस्त रहे। उन्होंने उसे कभी माता के रूप में देखा, कभी पिता के रूप में देखा, कभी स्वामी के रूप में देखा और कभी पति के रूप में उसे पाकर पत्नीभाव से उस पर अपना सब कुछ निछावर कर दिया। यही उनकी साधना थी और यही उनकी साधना का चरम लक्ष्य ! इस लक्ष्य की प्राप्ति के मार्ग में उनके सामने जो कुछ भी आया उसे उन्होंने निर्भीकतापूर्वक साफ किया। उन्होंने माया-मोह की निन्दा की, पंडितों और मुल्लाओं को फटकारा, तीर्थ-व्रत और रोजा-नमाज की आलोचना की, कनफटों को चुनौती दी, शाक्तों की निन्दा की, पर यह सब कुछ उन्होंने किया आत्म-विश्वास से प्रेरित होकर

केसी द्वेष भावना से प्रेरित होकर नहीं। वह न तो सर्वधर्म समन्वयवादी थे, न हिन्दू-मुसलिम-ऐक्य-विधायक, न समाज-सुधारक और न मत-प्रचारक! इस प्रकार कबीर में जो बातें नहीं थी वे सब जायसी में थीं और जो बातें कबीर में थीं वे जायसी में नहीं थीं। थोड़े शब्दों में यदि इसी तथ्य को कहना चाहें तो यों कह सकते हैं कि कबीर और जायसी एक-दूसरे के पूरक थे।

कबीर का ब्रह्म वही था जो वेदान्त का ब्रह्म, कबीर का जीवात्मा वही थी जो वेदान्त का जीवात्मा, कबीर की माया वही थी जो वेदान्त की माया, कबीर की साधना वही थी जो वेदान्त की साधना, पर यह सब था उनकी स्वतंत्र चिन्तन का परिणाम। वह साधना करते-करते उसी लक्ष्य पर पहुँचे थे जिस लक्ष्य पर वेदान्त के मनीषी और चिन्तक! पर जायसी वेदान्ती होकर भी सूफी थे और ऐसे सूफी जिसे हम 'बाशरा' अर्थात् 'किताबी' कहते हैं। किताबी होने के कारण जायसी जो कुछ कहते थे उसमें उनकी धर्म-भावना ही प्रमुख है, आत्म-विश्वास नहीं। आत्म-विश्वासी होने के कारण कबीर जो कुछ कहते हैं उसमें उनका 'वाद' प्रमुख है। 'वाद' की प्रमुखता के कारण जहाँ कबीर की बातें सब की समझ में नहीं आतीं, वहाँ धर्म-भावना की प्रमुखता के कारण जायसी की बातें सब को अपनी ओर आकृष्ट कर लेती हैं। यही नहीं, कबीर ने जो कुछ देखा और जो कुछ अनुभव किया उस तक कोई पहुँच सका या नहीं, यह तो हम नहीं जानते; पर जायसी ने जो कुछ देखा और जो कुछ अनुभव किया वह हम सब के सामने है। संक्षेप में यदि हम कबीर और जायसी की साधना-पद्धति के अन्तर को स्पष्ट करना चाहें तो यों कह सकते हैं कि कबीर अपने 'परम तत्व' के बारे में केवल वदते हैं, उसे दिखाते नहीं; जायसी कहते भी हैं और उसे दिखाते भी हैं। कबीर का 'परम-तत्व' जहाँ अनिर्वचनीय और 'गूँगे का गुड़' हैं वहाँ जायसी का प्रियतम कण कण में अपनी भाँकी दिखाता रहता है। यही कारण है कि कबीर के उपदेश सामाजिक बन्धनों के प्रसंगों से बहुत ऊपर उठ गए हैं और जायसी के उपदेश सामाजिक बन्धनों के प्रसंगों में आवद्ध होकर साकार हो उठे हैं। कबीर ने सबको दार्शनिक बनाने की चेष्टा की है, जायसी ने सब को रसमय। कबीर अपनी साधना में संसार को लेकर चलना नहीं चाहते, पर जायसी

अपनी साधना में दोनों का समन्वय करते हैं। इसलिए साहित्यकारों को जायसी के अध्ययन में आनन्द मिलता है और सतो को कबीर के अध्ययन में !

काव्य के क्षेत्र में कबीर मुक्तको के रचयिता हैं और जायसी महा-काव्यकार ! कबीर अपने यथार्थ व्यक्तित्व में कवि नहीं हैं, जायसी अपने यथार्थ व्यक्तित्व में कवि हैं। कबीर ने अपना 'चीन्हा' छोड़ने के लिए कुछ नहीं कहा, उन्होंने कहा अपने तथा अपने संपर्क में आनेवाले लोगों के सुधार के लिए। जायसी ने 'चीन्हा' छोड़ने के उद्देश्य से अपने ग्रन्थों की रचना की। इसलिए उन्हें अपनी रचनाओं में काव्य की सभी विधियों का परिपालन करना पड़ा। वह काव्य शास्त्र के अच्छे जानकर भी थे। कबीर न तो काव्य-शास्त्र का 'क-ख' जानते थे और न उन्हें श्रोता अथवा पाठक की रुचि का ध्यान ही था। उन्हें जो कहना था उसे वह कभी दोहों में, कभी चौपाइयों में, कभी पदों में, कभी बिरहों में और कभी विभिन्न प्रकार की राग-रागिनियों में कह देते थे। उन्होंने न तो भाषा की चिन्ता की और न छन्दों की। उन्होंने यदि किसी बात की चिन्ता की तो केवल विचारों और भावों की। जायसी ने अपनी काव्य-साधना में फूँक-फूँक कर कदम रखा और उसे उन्होंने सफल बनाया। रस, अलंकार और छन्द दोनों ने अपनाये, पर एक ने उन्हें समझ-बूझ कर और दूसरे ने उनसे अपरिचित होकर अपनी साधना के उमंग में ! इसलिए एक ने अपने आपको कवि बनाकर कवि सिद्ध किया, दूसरे ने कवि बनने की इच्छा न रखते हुए भी दूसरों की दृष्टि में अपने आपको कवि सिद्ध कर दिया।

इस प्रकार हम देखते हैं कि जायसी और कबीर, दोनों अपने-अपने मार्ग के समर्थ पथिक हैं। वे अपनी साधना में एक दूसरे से मिले कम हैं, बिछुड़े अधिक हैं। दोनों की मानसिक वृत्तियाँ भिन्न हैं; दोनों के दार्शनिक सिद्धान्त भिन्न हैं, दोनों की साधना के साधन भिन्न हैं, दोनों की साधना के लक्ष्य भिन्न हैं और इस प्रकार की भिन्नता के कारण दोनों का महत्व भी भिन्न-भिन्न है। दोनों अपने-अपने क्षेत्र के सिद्ध साधक और सफल मनीषी हैं।

३. सूरदास

जन्म-संवत् १५३५ : मृत्यु-संवत् १६४०

जीवन-परिचय

कृष्ण-भक्तों में अष्ट-छाप अर्थात् ब्रज के आठ कवीश्वरो का शेष महत्त्व है। इन कवीश्वरो के नाम हैं : सूरदास (स० १५३५-१६४०), भुवनदास (स० १५२५-१६३६), परमानन्ददास (स० १५५०-१६४०), वैष्णवादास (सं० १५५२-१६३५), छीत-स्वामी (सं० १५६७-१६४२), गोविन्दस्वामी (स० १५६२-१६४२), चतुर्भुजदास (स० १५६७-१६४२), और नन्ददास (स० १५६०-१६३६)। इनमें से प्रथम चार महाप्रभु वल्लभाचार्य (स० १५३५-८७) के और अन्तिम चार श्री स्वामी विठ्ठलनाथ (स० १५७२-१६४४) के शिष्य थे।

अष्ट-छाप के कवियों में सूरदास प्रमुख हैं। 'निजवार्ता' के अनुसार उनका जन्म वैशाख शुक्ल ६, सं० १५३५ को माना जाता है और उनकी जन्म-भूमि रुनकुता ग्राम में बताई जाती है। यह स्थान आगरा से मथुरा जानेवाली सड़क पर स्थित है। कुछ लोग उनकी जन्म-भूमि दिल्ली के नेकट सोही नामक ग्राम (रेणुका-क्षेत्र) भी बताते हैं। गोस्वामी गोकुलनाथ-कृत 'चौरासी वैष्णवों की वार्ता' के अनुसार वह सारस्वत ब्राह्मण थे और एक दृष्टि-कूट के आधार पर ब्रह्म-भट्ट। प० चन्द्रवली पांडे अन्तर्साक्ष्य के आधार पर उन्हें एक धनी जाट-कुल का मानते हैं। जो भी हो, इसमें सन्देह नहीं कि सूर बाल्यावस्था से ही भगवान् के प्रेम में रग गए थे और रुनकुता के समीप यमुना के किनारे गऊ घाट पर साधु-जीवन व्यतीत करते थे। संगीत के प्रति उनकी स्वाभाविक रुचि थी। मस्ती के क्षणों में वह अपना तानपूरा छेड़कर कुछ गुनगुनाया करते थे। यहीं महाप्रभु वल्लभाचार्य से उनकी भेंट हुई। उन्होंने स्वामीजी को स्वरचित पद गाकर सुनाए। उन्हें सुनकर स्वामीजी बहुत प्रभावित हुए। उन्होंने

अपनी साधना में दोनों का समन्वय करते हैं। इसलिए साहित्यकारों को जायसी के अध्ययन में आनन्द मिलता है और सतों को कबीर के अध्ययन में !

काव्य के क्षेत्र में कबीर मुक्तको के रचयिता हैं और जायसी महा-काव्यकार ! कबीर अपने यथार्थ व्यक्तित्व में कवि नहीं हैं, जायसी अपने यथार्थ व्यक्तित्व में कवि हैं। कबीर ने अपना 'चीन्हा' छोड़ने के लिए कुछ नहीं कहा, उन्होंने कहा अपने तथा अपने संपर्क में आनेवाले लोगों के सुधार के लिए। जायसी ने 'चीन्हा' छोड़ने के उद्देश्य से अपने ग्रन्थों की रचना की। इसलिए उन्हें अपनी रचनाओं में काव्य की सभी विधियों का परिपालन करना पड़ा। वह काव्य शास्त्र के अच्छे जानकर भी थे। कबीर न तो काव्य-शास्त्र का 'क-ख' जानते थे और न उन्हें श्रोता अथवा पाठक की रुचि का ध्यान ही था। उन्हें जो कहना था उसे वह कभी दोहों में, कभी चौपाइयों में, कभी पदों में, कभी बिरहों में और कभी विभिन्न प्रकार की राग-रागिनियों में कह देते थे। उन्होंने न तो भाषा की चिन्ता की और न छन्दों की। उन्होंने यदि किसी बात की चिन्ता की तो केवल विचारों और भावों की। जायसी ने अपनी काव्य-साधना में फूँक-फूँक कर कदम रखा और उसे उन्होंने सफल बनाया। रस, अलंकार और छन्द दोनों ने अपनाये, पर एक ने उन्हें समझ-बूझ कर और दूसरे ने उनसे अपरिचित होकर अपनी साधना के उमंग में ! इसलिए एक ने अपने आपको कवि बनाकर कवि सिद्ध किया, दूसरे ने कवि बनने की इच्छा न रखते हुए भी दूसरों की दृष्टि में अपने आपको कवि सिद्ध कर दिया।

इस प्रकार हम देखते हैं कि जायसी और कबीर, दोनों अपने-अपने मार्ग के समर्थ पथिक हैं। वे अपनी साधना में एक दूसरे से मिले कम हैं, बिछुड़े अधिक हैं। दोनों की मानसिक वृत्तियाँ भिन्न हैं, दोनों के दार्शनिक सिद्धान्त भिन्न हैं, दोनों की साधना के साधन भिन्न हैं, दोनों की साधना के लक्ष्य भिन्न हैं और इस प्रकार की भिन्नता के कारण दोनों का महत्व भी भिन्न-भिन्न है। दोनों अपने-अपने क्षेत्र के सिद्ध साधक और सफल मनीषी हैं।

३. सूरदास

जन्म-संवत् १५३५ : मृत्यु-संवत् १६४०

जीवन-परिचय

कृष्ण-भक्तों में अष्ट-छाप अर्थात् ब्रज के आठ कवीश्वरों का विशेष महत्त्व है। इन कवीश्वरों के नाम हैं : सूरदास (स० १५३५-१६४०), कुंभनदास (स० १५२५-१६३६), परमानन्ददास (स० १५५०-१६४०), कृष्णदास (स० १५५२-१६३५), छीत-स्वामी (स० १५६७-१६४२), गोविन्दस्वामी (स० १५६२-१६४२), चतुर्भुजदास (स० १५६७-१६४२), और नन्ददास (स० १५६०-१६३६)। इनमें से प्रथम चार महाप्रभु वल्लभाचार्य (स० १५३५-८७) के और अन्तिम चार श्री स्वामी विठ्ठलनाथ (स० १५७२-१६४४) के शिष्य थे।

अष्ट-छाप के कवियों में सूरदास प्रमुख हैं। 'निजवार्ता' के अनुसार उनका जन्म वैशाख शुक्ल ६, स० १५३५ को माना जाता है और उनकी जन्म-भूमि रुनकुता ग्राम में बताई जाती है। यह स्थान आगरा से मथुरा जानेवाली सड़क पर स्थित है। कुछ लोग उनकी जन्म-भूमि दिल्ली के निकट सोही नामक ग्राम (रेणुका-क्षेत्र) भी बताते हैं। गोस्वामी गोकुलनाथ-कृत 'चौरासी वैष्णवों की वार्ता' के अनुसार वह सारस्वत ब्राह्मण थे और एक दृष्टि-कूट के आधार पर ब्रह्म-भट्ट। पं० चन्द्रवली पांडे अन्तर्साक्षि के आधार पर उन्हें एक धनी जाट-कुल का मानते हैं। जो भी हो, इसमें सदेह नहीं कि सूर बाल्यावस्था से ही भगवान् के प्रेम में रग गए थे और रुनकुता के समीप यमुना के किनारे गऊ घाट पर साधु-जीवन व्यतीत करते थे। संगीत के प्रति उनकी स्वाभाविक रुचि थी। मस्ती के क्षणों में वह अपना तानपूरा छोड़कर कुछ गुनगुनाया करते थे। यहीं महाप्रभु वल्लभाचार्य से उनकी भेंट हुई। उन्होंने स्वामीजी को स्वरचित पद गाकर सुनाए। उन्हें सुनकर स्वामीजी बहुत प्रभावित हुए। उन्होंने

सूर को अपने धर्म में दीक्षित किया और श्रीमद्भागवत की कथाओं को सुललित गेय पदों में रूपान्तरित करने का आदेश दिया। यह सं० १५८० की घटना बताई जाती है। इसके अतिरिक्त उन्होंने श्रीनाथजी के मन्दिर (सं० १५७६) की कीर्तन-सेवा का भार भी सूर को सौंप दिया। उस दिन से अपने गोलोकवास तक भक्त सूर बराबर श्रीकृष्ण की पावन लीलाओं का गुण-गान करते रहे।

सूरदासजी अन्धे थे, पर वह जन्माध नहीं थे। गोवर्द्धन-पर्वत की तलहटी में स्थित पारसोली नामक ग्राम में श्री विट्ठलनाथ के सामने उन्होंने अपनी जीवन-लीला समाप्त की।

सूर की रचनाएँ

सूरदास-कृत पाँच ग्रन्थ बताए जाते हैं : (१) सूरसागर, (२) सूर-सारावली, (३) साहित्य-लहरी, (४) नल दमयन्ती और (५) व्याहलो। इनमें से पिछले दो अप्राप्य हैं और उनके सूर-कृत होने में भी सन्देह है। इनका सञ्चित परिचय इस प्रकार है :—

(१) सूर-सारावली (सं० १६०५)—यह ग्रन्थ स्वतंत्र ग्रन्थ न होकर 'सूर-सागर' की अनुक्रमणिका-मात्र है। ऐसा जान पड़ता है कि सूर ने परम्परानुसार कुछ पदों की रचना कर उन्हें 'सूर-सागर' की भूमिका के रूप में स्थान दे दिया है, पर यदि 'सारावली' और 'सूर-सागर' की तुलना सूक्ष्म रूप से और विस्तारपूर्वक की जाय तो उसमें ऐसे अनेक पद मिलेंगे जो 'सूर-सागर' में नहीं हैं। इससे कुछ लोगों को इसके सूर-कृत होने में भी सन्देह है। इसमें सूर के एक लाख पद लिखने की बात भी कही गई है।

(२) साहित्य-लहरी (सं० १६०७)—यह एक शास्त्रीय ग्रन्थ है। इसमें नायिका-भेद, अलंकार एवं रस-निरूपण आदि के संबंध में बहुत-से पद कहे गए हैं। इसमें अनेक पद 'दृष्टिकूट' के भी हैं। ऐसे ही कुछ पद 'सूर-सागर' में भी हैं। कुछ ऐसे पद भी हैं जो 'सूर-सागर' में नहीं मिलते।

(३) सूर-सागर (सं० १५८७ के बाद)—यह सूर का प्रामाणिक ग्रंथ है। अन्य ग्रंथ वास्तव में इसी बृहत् ग्रंथ की छाया मात्र हैं। यह एक ग्रंथ नहीं, कई ग्रंथों का संग्रह है। इसके अध्ययन से ज्ञात होता है कि

यह प्रबन्ध-काव्य नहीं है। इसमें 'भागवत' के कृष्ण, वह कृष्ण जो सौन्दर्य, प्रेम और लीला के कृष्ण हैं, अपने प्रकृत रूप में चित्रित किए गए हैं। 'महाभरत' के कृष्ण कर्मयोगी, राजनीतिज्ञ और शक्ति-सम्पन्न कृष्ण हैं। सूर पुष्टिमार्गी भक्त थे। इसलिए उन्होंने कृष्ण के महाभारतवाले रूप को चित्रित न कर भागवतवाले रूप को ही चित्रित किया है और उसे बारह स्कंधों में विभाजित किया है। पहले स्कंध में २१६ पद हैं। इन पदों में अधिकांश पद विनय-सम्बन्धी हैं। दूसरे स्कंध में ३८ पद हैं। इसका अधिकांश भाग भक्ति, आत्मज्ञान और ब्रह्म तथा २४ अवतारों की उत्पत्ति से भरा हुआ है। तीसरे स्कंध में १८ पद हैं। इसमें कई सम्वाद और कई कथाएँ हैं। चौथे स्कंध में १२ पद हैं। इसमें पार्वती-विवाह, शुक-वचन आदि का वर्णन है। पाँचवें स्कंध में केवल चार पद हैं। छठे स्कंध में भी चार ही पद हैं। इसमें अजामिल आदि की कथा है। सातवें स्कंध में ८ पद हैं। इसमें वृसिंहावतार की कथा प्रधान रूप से वर्णित है। आठवें स्कंध में १४ पद हैं। इसमें गज-मोचन, कूर्म-अवतार, समुद्र-मन्थन आदि की कथाएँ हैं। नवें स्कंध में १७२ पद हैं। इसमें गङ्गावतरण, परशुराम-अवतार आदि की कथाएँ हैं। राम की कथा विस्तारपूर्वक है। दसवें स्कंध के पूर्वार्द्ध में ३४६४ पद हैं। यह अंश 'सूर-सागर' का प्राण है। इसमें कृष्ण-जन्म से लेकर मथुरा-गमन तक की कथा है। दसवें स्कंध के उत्तरार्द्ध में १३८ पद हैं। इसमें कृष्ण-कथा का उत्तरार्द्ध है। ग्यारहवें स्कंध में केवल ६ पद हैं। इसमें अवतारों की कथा है। बारहवें स्कंध में ५ पद हैं। इसमें बौद्धावतार आदि की कथा है। इस प्रकार 'सूर-सागर' में कुल पदों की संख्या ४०३२ है जिनमें से ३६३२ पदों में कृष्ण-लीला का गान है। कृष्णलीला के दो अंश हैं: (१) ब्रज-लीला और (२) द्वारिका-लीला। 'भागवत' में दोनों लीलाओं को समान महत्त्व दिया गया है, पर 'सूर-सागर' में ब्रज-लीला के ३४६४ और द्वारिका-लीला के १३८ पद हैं।

सूर का समय

सूरदास की रचनाओं का अध्ययन करने से उनके समय का कुछ आभास मिल जाता है। उनके जीवन-परिचय से ज्ञात होता है कि

उनका जन्म बहलोल लोदी के शासन-काल (सं० १५०८-३६) में हुआ था। उसकी मृत्यु के पश्चात् सिकन्दर लोदी (सं० १५३६-७४) बादशाह हुआ। हिन्दुओं के प्रति उसका व्यवहार अच्छा नहीं था। उसने अनेक मन्दिर गिरवाकर उनके स्थान पर मसजिदें बनवाई थीं। उसकी मृत्यु के पश्चात् उसका पुत्र इब्राहीम लोदी (सं० १५७४-८३) दिल्ली के राज-सिंहासन पर आरूढ़ हुआ। इस घटना के दो वर्ष पश्चात् बृन्दावन के पूर्णमल्ल के मन्दिर में श्रीनाथजी की स्थापना हुई। इस समय सूर अपने 'सूर-सागर' के प्रारम्भिक अंश की रचना कर रहे थे।

इब्राहीम लोदी बड़ा स्वर्धी शासक था। वह अफगान अमीरो के प्रति अत्यन्त असभ्यतापूर्ण व्यवहार करता था। इससे भारत की राजनीतिक परिस्थिति अत्यन्त ड़ाँवाडोल हो रही थी। कई राज्य अपनी स्वतंत्रता घोषित कर चुके थे और आपस में लड़-झगड़ रहे थे। देश के राजाओं तथा योद्धाओं को देश की मर्यादा का कुछ भी ध्यान नहीं था। विदेशी शासकों को भारत पर आक्रमण करने के लिए निमंत्रण देने में उन्हें ज़रा भी संकोच नहीं होता था। इसका परिणाम यह हुआ कि लोदी वंश का अंत हो गया और सं० १५८३ के लगभग पानीपत की लड़ाई के पश्चात् मुगल-साम्राज्य स्थापित हो गया।

मुगल-साम्राज्य के आविर्भाव के पश्चात् हिन्दू-जाति तथा हिन्दू-धर्म का जिस प्रकार पतन हुआ वह इतिहास-प्रेमियों से छिपा नहीं है। मुसलमानी शासन के अन्तर्गत जहाँ हिन्दुओं की राजनीतिक व्यवस्था बिगड़ रही थी, वहाँ उनके धर्म का स्वरूप भी विकृत हो रहा था। नये-नये मतों तथा नवीन प्रकार के साधु-सन्तों और योगियों ने हिन्दू-धर्म की मर्यादा नष्ट कर दी थी। साम्प्रदायिक भेद-भाव बढ़ते जा रहे थे। वर्ण-धर्म और आश्रम-धर्म में अत्यन्त शिथिलता आ गई थी। विजेता और विजित में परस्पर द्वेष की भावना इतनी बढ़ गई थी कि कबीर, जायसी, नानक तथा इसी प्रकार के अन्य साधु-सन्तों के उपदेश काम नहीं दे रहे थे। उस समय की जनता का, विशेषतः हिन्दू-जनता का उनसे कुछ भी बोध नहीं हुआ। आतताई, अत्याचारी और अन्यायी के दमन की उनके

कोरे उपदेशों में कोई व्यवस्था नहीं थी। हिन्दू-जनता को आवश्यकता थी ऐसे आदर्श महापुरुष की जो उन्हें उठाए, उन्हें गले लगाए, उनके आँसू पोछे और उनकी करुण-कहानी सुने। इसी प्रकार समस्त भारत को आवश्यकता थी एक ऐसे कुशल राजनीतिज्ञ की जो हिन्दू-मुसलमान को समान समझे और उनके बीच सद्भावना उत्पन्न करे। सौभाग्य से इन दोनों आवश्यकताओं की पूर्ति सोलहवीं शताब्दी के प्रथम चरण में हो गई। भारत का भाग्य चमक उठा। हिन्दू-जाति ने राम और कृष्ण के रूप में अपना भगवान पाया और भारतीय जनता ने अकबर (स० १६१३-६२) के रूप में एक कुशल, उदार और निष्पक्ष शासक।

साहित्यिक दृष्टि से सूर का समय अत्यन्त समृद्ध था। चन्दबरदाई (स० ११८३-४६) से मैथिल-कवि विद्यापति (सं० १४१७-१५०५) तक और फिर संत कबीर (सं० १४२५-१५०५) से जायसी (स० १५२०-६६) तक ऐसे अनेक भक्त-कवि मिलते हैं जो अपनी रचनाओं-द्वारा हिन्दी को गौरान्वित कर चुके थे। हिन्दी-साहित्य की नींव ही नहीं पड़ चुकी थी, उस नींव पर उसके इतिहास का भव्य भवन भी बनाया जा रहा था। जनता में उसके प्रति पर्याप्त अनुराग भी था। हिन्दू और मुसलमान, दोनों उसकी ओर आकृष्ट थे और डिगल, अवधी तथा ब्रजभाषा में सुन्दर रचनाएँ करते थे। उसे राज-दरबारों में भी सम्मान मिल रहा था। राज-दरबारों में अच्छे-अच्छे कवि थे जो अपने आश्रय-दाताओं का अपनी रचनाओं-द्वारा मनोरंजन करते थे। कबीर, दादू, नानक, अमीर खुसरो, रैदास, विद्यापति उल्लास, धर्मदास आदि की रचनाएँ जनता की स्मृति में स्थान पा चुकी थीं और उनकी लोक-प्रियता स्थापित हो चुकी थी। ऐसे साहित्यिक वातावरण में सूर ने जन्म लेकर उसे एक नई दिशा प्रदान की और उसमें भक्ति और प्रेम की ऐसी धारा प्रवाहित की जिसमें अवगाहन कर आज भी हृदय तुप्त नहीं होता।

सूर का व्यक्तित्व

हिन्द-साहित्य के इतिहास में 'भक्ति-काल' अत्यन्त महत्त्वपूर्ण एवं गौरवयुक्त है। भक्ति-भावना की जैसी सुन्दर मूलक इस काल के भक्त-कवियों के सरस स्फीत उद्गारों में देखने को मिलती है वैसे अन्यत्र दृष्टि-

गोचर नहीं होती। सूर भी इसी काल के कवि थे। वह पहले भक्त कवि थे जिन्होंने भारतीय भक्ति-पद्धति के रहस्य को पहचाना और अपने काव्य में कृष्ण के बाल और तरुण रूप को स्थान देकर भक्ति की अविरल धारा प्रवाहित की। जयदेव की जिस 'अनंग-रंग-रंजित भावना' का प्रस्फुटन 'गीत-गोविन्द' में हुआ था और जिसका स्पष्ट चित्रण मैथिल-कोकिल विद्या-पति ने अपनी रचनाओं में किया था उसका परिमार्जन करना सूर का ही काम था। सूर ने ही अपनी भक्ति-भावना के प्रसार द्वारा तत्कालीन हिन्दू-जनता को ब्रह्मयानी सिद्धों तथा नाथ-पंथी योगियों के दूषित प्रभावों से बचाया और उसे संतों की निर्गुणोपासना की ओर से सगुणोपासना की ओर उन्मुख किया। उन्होंने ऐसे समय में प्रेम की बंसी बजाई जब संपूर्ण भारत मत-मंतोतारो और धार्मिक पाखंडों का अखाड़ा बना हुआ था और हम आदर्शहीन एवं अकर्मण्य होकर अज्ञानता के सागर में डुबकियाँ लगा रहे थे। उन्होंने ऐसे अवसर पर हमारा हाथ पकड़ा और कृष्ण के लोक-रत्न रूप का उद्घाटन किया जब हमारा कोई नहीं था और हम अपने जीवन से निराश होकर आत्मघात करने पर उतारू हो गए थे। वह 'मसीहा' बनकर हमारे सामने आए। उन्होंने हमारी नाड़ी देखी, उन्होंने हमारा रोग पहचाना और फिर उन्हें हमें भक्ति-भावना से समन्वित ऐसी औषधि दी जिसे ग्रहण कर हम अपनी यातनाओं से मुक्त हो गए।

सूर सुधारक नहीं थे। समाज-सुधार का बीड़ा लेकर वह हमारे सामने नहीं आए। वह उपदेशक भी नहीं थे। उपदेश देने के लिए उन्होंने कृष्ण की पावन लीलाओं का गुण-गान नहीं किया। वह किसी संप्रदाय अथवा मत के प्रवर्तक भी नहीं थे। अपने समय के विभिन्न मत-मतांतरों के खंडन-मंडन से भी उन्होंने कोई सरोकार नहीं रखा। साधु-संन्यासियों, बड़े-बड़े पंडितों एवं विद्वानों और आचार्यों से भी उन्होंने कभी लोहा नहीं लिया। छुआछूत के चक्कर में भी वह नहीं पड़े। किसी लोक-धर्म की स्थापना भी उन्होंने नहीं की। वह सदा प्रेम के गीत गाते रहे और इसके लिए उन्होंने अपनाया अपने इष्ट देव कृष्ण का प्रेममय जीवन, वह जीवन जो एक ओर नन्द-यशोदा और गोप-गोपियों का सर्वस्व था तो दूसरी ओर पूतना और

कंस के लिए सहारक । अपमान, निराशा और पतन के पंक्ति में आपाद-मल्लक धँसी हुई जनता ने उनके इष्टदेव के रूप में पहले-पहल कृष्ण को पहचाना और उनपर अपना तन-मन-धन सब अर्पण कर दिया । इस प्रकार हिमालय पर्वत से कन्या कुमारी तक और अटक से कटक तक संपूर्ण भारत कृष्णमय हो गया । सूर की इस महान् देन का शब्दों में मूल्यांकन नहीं हो सकता ।

सूर हमारे धार्मिक नेता ही नहीं थे, वह एक सुलभे हुए प्रौढ़ कवि भी थे । जिस समय उन्होंने लेखनी उठाई उस समय कविता-कामिनी जीवन की सरसता के प्रति उदासीन होकर साधु-संतों और योगियों के आखड़ों में समाधिस्त हो चुकी थी । सूर ने उसे उस क्षेत्र से बाहर निकालकर उसका शृंगार क्रिया और उसे जीवन की समस्याओं से स्पष्टित एवं मंडित किया । संगीत-प्रेमी होने के कारण उन्होंने उसमें स्वरो की कोमलता भर दी, भक्त होने के कारण उन्होंने उसमें भाव भर दिये, कलाकार होने के कारण उन्होंने उसे अलंकार-प्रिय बना दिया और कथाकार होने के कारण उसे उन्होंने जीवनपरक बना दिया । इससे उसका प्रकृत रूप निखर आया और वह जन-समाज के बीच अपना स्थान बनाने में समर्थ हो गयी । अपने इस नए रूप में उसने अपने युग के कवियों का ही नहीं, भावी युग के 'कवियों का भी पथ-प्रदर्शन किया । हिन्दी-कविता सूर का यह उपकार नहीं भूल सकती ।
वैष्णव-भक्ति का विकास

हिन्दी-साहित्य के इतिहास के जिस युग में सूरदास का अभ्युदय हुआ उसे हम 'भक्ति-काल' (सं० १३७६-१७००) कहते हैं । इस काल में हमें मुख्यतः तीन प्रकार के भक्त-कवि मिलते हैं : (१) वेदान्त से प्रभावित संत-कवि, (२) कुरान से प्रभावित सूफ़ी-कवि और (३) वैष्णव-धर्म से प्रभावित वैष्णव-भक्त-कवि । सूरदास इसी तृतीय प्रकार के भक्त-कवि थे । वह जिस वैष्णव-धर्म से प्रभावित थे उसका मूल स्रोत हमारा प्राचीनतम धर्म ग्रन्थ ऋग्वेद है । उसमें 'विष्णु' शब्द का प्रयोग यत्र-तत्र मिलता है और उसका अर्थ प्रसंगानुसार कई रूपों के माध्यम से स्पष्ट किया गया है । 'विष्णु' शब्द 'विश्' धातु से बना है जिसका अर्थ है प्रवेश करना । इस व्युत्पत्ति

के अनुसार विष्णु वह देवता हैं जिनका सब जगह प्रवेश हो। ऋग्वेद के कई प्रसंगों में वह चेतन-देवता माने गए हैं और 'आदित्य', 'वामन', 'गोपा', 'इन्द्र' के योग्य सहायक' (इन्द्रस्य भुजः सखा) आदि नामों से अभिहित हुए हैं। इससे स्पष्ट होता है कि वैदिक काल में विष्णु नाम के चेतन देवता के प्रति लोगों में श्रद्धा उत्पन्न हो गई थी, पर उसे कोई साम्प्रदायिक रूप नहीं मिला था। ज्यों-ज्यों समय बीतता गया और अन्यान्य धर्म-ग्रन्थों की रचना होती गई त्यों-त्यों चेतन देवता विष्णु को अन्य चेतन-देवताओं की तुलना में प्राथमिकता मिलती गई और इन्द्र के सभी पर्याय हरि, केशव, वासुदेव, वृष्णीपति, वृषण, ऋषभ, बैकुण्ठ आदि उनके कई नामों एवं उपाधियों के आधार बन गए। आगे चलकर उनका एक नाम 'नाग्याण' भी हो गया।

महाभारत-काल में वैदिक-काल के चेतन-देवता विष्णु का और भी विकास हुआ। उन्हें नारायण या हरि का रूप समझकर माता, पिता एवं सारे ससार के शाश्वत गुरु की उपाधि भी दी गई। फिर भी उस काल के प्रमुख उपास्य देव विष्णु नहीं थे, अपितु वासुदेव थे। कुछ दिनों बाद पौराणिक-काल में जब वासुदेव और श्रीकृष्ण में तादात्म्य स्थापित किया गया तब उन्हें विष्णु का अवतार मान लिया गया। इस प्रकार एक नवीन वैष्णव-धर्म की स्थापना हो गई। वैष्णव का अर्थ है, विष्णु के उपासक। यह शब्द साम्प्रदायिक दृष्टि से 'महाभारत' के अठारहवें पर्व में प्रयुक्त हुआ है। इससे स्पष्ट होता है कि वैष्णव-धर्म की स्थापना महाभारत-काल में ही हो चुकी थी, परन्तु उस समय उसका वही रूप था जिसे हम 'भागवत धर्म' कहते हैं। ईसा की तीसरी-चौथी शताब्दी तक 'भागवत-धर्म', जिसे हम 'वैष्णव-धर्म' का प्राचीन रूप कह सकते हैं, का विशेष विकास नहीं हो सका। इसका कारण उस काल की जटिल एवं विषम ऐतिहासिक परिस्थितियाँ थीं। शकों और हूणों का चारों ओर आतंक था। शैव, शाक्त और बौद्ध-धर्म के अनुयायी सब पर हावी थे। परन्तु गुप्त-काल का प्रादुर्भाव होते ही जब 'भागवत-धर्म' को राज्य का आश्रय प्राप्त हुआ तब उसने एक सर्वथा नवीन रूप में लोक-जीवन के भीतर प्रवेश किया। विष्णु ब्रह्म की एक प्रधान शक्ति के रूप में

रपासित हुए और कृष्ण उनके अवतार माने जाने लगे ।

गुप्तकालीन वैष्णव-धर्म की तीन प्रमुख विशेषताएँ थीं । पहली यह कि विष्णु देवाधिदेव थे और कृष्ण उनके पूर्ण अवतार, दूसरी यह कि अवतारों की पूजा होने लगी थी तथा उनके नाम एवं संख्या, में परिवर्तन भी होने लगे थे और तीसरी यह कि विष्णु के साथ लक्ष्मी की भी पूजा आरम्भ हो गई थी । इन विशेषताओं से स्पष्ट है कि उस समय तक 'भागवत-धर्म' 'वैष्णव-धर्म' में पूर्णतया परिवर्तित हो चुका था । परन्तु गुप्त-साम्राज्य (स० ३३२-६५०) का अन्त होते ही उत्तर भारत में उसकी शक्ति क्षीण हो गई । हर्षवर्द्धन (सं ६६३-७०४) आदि ने 'भागवत-धर्म' से भिन्न धर्म ग्रहण करने के कारण उसकी उन्नति में कोई सहायता नहीं पहुँचाई । सौभाग्य से इस समय तक दक्षिण भारत पर उसका पर्याप्त प्रभाव पड़ चुका था । वहाँ उसके वास्तविक स्वरूप का विवेचन भी आरंभ हो गया था । नवीं शताब्दी के आरंभ में स्वामी शंकराचार्य (सं ८४५-७७) ने वैदिक सिद्धान्तों के अनुसार उसकी जो आलोचना की उसके उत्तर में वैष्णव-आचार्यों ने भी गीता और उपनिषद् पर अपने-अपने भाष्य लिखे । उन्होंने वैष्णव-धर्म के आधारभूत दार्शनिक सिद्धान्तों का विवेचन ही नहीं किया, बल्कि अपने-अपने संप्रदायों की स्थापना भी की ।

उक्त सम्प्रदायों में सर्व प्रथम संप्रदाय था श्री संप्रदाय । रघुनाथाचार्य अथवा नाथमुनि ने 'न्यायतत्त्व' नामक एक संस्कृत-पुस्तक की रचना की और वैष्णव-धर्म का प्रचार किया । उनके पश्चात् दूसरे आचार्य पुंडरी काच और तीसरे आचार्य राम मिश्र हुए । चौथे आचार्य रघुनाथाचार्य के पुत्र यामुनाचार्य (सं ९७३-१०६७) थे । उन्होंने वैष्णव-धर्म के अन्तर्गत 'श्री-संप्रदाय' की स्थापना की । श्री रामानुजाचार्य (सं १०८४-११६४), श्री वेदान्त देशिक (सं १३२५-१४२६) तथा मनबल महामुनि (सं १४२७-१५००) इस संप्रदाय के प्रमुख आचार्य थे । इन आचार्यों ने यह प्रतिपादित किया कि जीवात्मा और जगत दोनों परमात्मा के गुण विशेष हैं । इनके द्वारा अद्वितीय ब्रह्म का रूप विशिष्ट बन जाता है । ब्रह्म के इस विशिष्ट रूप की उपलब्धि भक्ति द्वारा हो सकती है । अपने इस सिद्धान्त के

अनुसार श्री संप्रदाय के आचार्यों ने नारायण और लक्ष्मी की उपासना की और चारों वर्णों को अपनाया, पर अन्त्यजों के साथ खान-पान में भेद भाव रखा।

दूसरा संप्रदाय सनक-संप्रदाय था। इसके प्रवर्तक द्वैताद्वैतवादी स्वाभी निबार्काचार्य (सं० ११७१-१२१६) थे। उनका मत था कि जीव, जगत और ईश्वर यद्यपि तीनों भिन्न हैं तथापि जीव एवं जगत का व्यापार तथा अस्तित्व ईश्वर की इच्छा पर अवलंबित है। ईश्वर में ही जीव और जगत के सूक्ष्म तत्त्व रहते हैं। अपने इस सिद्धान्त के अनुसार उन्होंने कृष्ण और राधा की उपासना को प्राथमिकता दी। इस लिए दक्षिण भारत की अपेक्षा उत्तर भारत में उनकी उपासना-पद्धति का अच्छा प्रचार हुआ और मथुरा उनके सम्प्रदाय का प्रमुख केन्द्र बन गया। आचार्य हरिदास-द्वारा स्थापित 'ट्टी-संप्रदाय' उनके ही संप्रदाय के अन्तर्गत एक उप-संप्रदाय था।

तीसरा संप्रदाय था ब्रह्म-संप्रदाय जिसके प्रवर्तक मधवाचार्य अथवा आनंदतीर्थ (सं० १२५४-१३३३) थे। उन्हें न तो द्वैतवाद जंचा और न रामानुजाचार्य का विशिष्टाद्वैतवाद। उन्होंने दोनों मतों का खण्डन कर द्वैतवाद का प्रचार किया। उन्होंने यह सिद्ध किया कि 'ब्रह्म सूत्र' गीता और उपनिषदों में द्वैत मत का ही प्रतिपादन किया गया है। उनका कहना था कि विष्णु तो स्वतंत्र हैं, पर जीव एवं जगत अस्वतंत्र पदार्थ हैं। ब्रह्म एवं जीव में सेव्य-सेवक भाव है जिस कारण दोनों कभी अभिन्न नहीं कहे जा सकते।

चौथा संप्रदाय था रुद्र-संप्रदाय अथवा पुष्टि मार्ग। इस संप्रदाय के प्रवर्तक वल्लभाचार्य (सं० १५३५-८७) थे। उन्होंने 'ब्रह्मसूत्र' पर भाष्य लिखा और शुद्धाद्वैतवाद का प्रचार किया। उनका मत था कि परमात्मा ने अपने एकाकी रूप में पूर्णतः प्रसन्न न रह सकने के कारण अपने को ही प्रकृति, जीवात्मा तथा अन्तर्यामी आत्मा में विभाजित किया। परमात्मा की इच्छा से ही प्रकृति में 'चित्त' एवं 'आनन्द' तथा जीवात्मा में केवल 'आनन्द' का अभाव है। परमात्मा में 'सत्', 'चित्त' एवं 'आनन्द' तीनों की पूर्ण रूप से प्रतिष्ठा है। अपने इस सिद्धान्त के अनुसार उन्होंने

बताया कि परमात्मा सच्चिदानन्द है और उसकी शक्ति का नाम माया है जिससे रहित होने पर परमात्मा और जीवात्मा एक ही हैं। मायाधीन जीवात्मा को मोक्ष-ज्ञान तभी होता है जब परमात्मा की उस पर कृपा होती है। इस प्रकार उन्होने ईश्वरीय अनुग्रह को 'पुष्टि' की सजा दी। पुष्टि-मार्ग में दीक्षित भक्त को उन्होने चार श्रेणियों में विभाजित किया : (१) मर्यादा पुष्टि भक्त वह है जो ईश्वर के गुणों को जानता हुआ भक्ति करता है, (२) प्रवाह पुष्टि भक्त वह है जो कर्म में विशेष रुचि रखता हुआ भक्ति करता है, (३) पुष्टि पुष्ट भक्त वह है जो ईश्वर का यथार्थ ज्ञान प्राप्त कर सर्वाधिक स्नेह संपन्न रहा करता है और (४) शुद्धि पुष्टि भक्त वह है जो प्रेमपूर्वक ईश्वर की सेवा एवं गुण-श्रवण-कीर्तन आदि में मग्न रहता है। इन भक्तों के अवलम्ब हैं, श्रीकृष्ण। श्रीकृष्ण ही परब्रह्म हैं जो सब दिव्य गुणों से संपन्न होकर 'पुरुषोत्तम' कहलाते हैं। पुरुषोत्तम ही 'आनन्द' के स्रोत हैं और वह अपनी नित्य लीलाओं-द्वारा उसका विस्तार करते हैं। उनकी इन नित्य लीलाओं में प्रवेश करना ही जीव अथवा भक्त की सर्वोत्तम गति है। यही है वल्लभाचार्य के पुष्टि मार्ग के सिद्धान्तों का सार। वल्लभाचार्य 'निवृत्ति मार्ग' की अपेक्षा 'प्रवृत्ति मार्ग' को अधिक श्रेयस्कर समझते थे। इसलिए उन्होंने अपना विवाह भी किया था और गोपीनाथ (सं० १५६७-१५६५) तथा विठ्ठलनाथ (सं० १५७२-१६४२) उनके दो पुत्र थे।

उक्त चारों संप्रदायों के अतिरिक्त एक पाँचवाँ संप्रदाय 'गौड़ीय संप्रदाय' भी था जिसके प्रवर्तक बंग प्रदेश के चैतन्य देव (सं० १५४२-७०) थे। उनकी भक्ति-भावना का रूप राधामय था। श्रीकृष्ण के प्रति प्रदर्शित भक्ति के उन्होंने पाँच भेद किए : (१) शांत रस की भक्ति, (२) दास्य भाव की भक्ति, (३) सख्य भाव की भक्ति, (४) वात्सल्य भाव की भक्ति और (५) मधुर भाव की भक्ति। इन पाँचों में से उन्होने अंतिम प्रकार की भक्ति को ही अपनाया। उनकी इस प्रकार की भक्ति वल्लभ-संप्रदाय के अनुरूप ही थी, पर वह परकीया-प्रेम की ओर विशेष झुकी हुई थी। उनकी उपासना का मुख्य साधन था, संकीर्तन। यह एक प्रकार की वैधी भक्ति थी जिसमें गुरु-सेवा, वैष्णव-सत्संग, भागवत-श्रवण, द्वारका अथवा मथुरा-निवास,

तुलसी-पूजन और एकादशी व्रत आदि को विशेष महत्त्व दिया जाता था ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि दक्षिण भारत में स्वामी शंकराचार्य के मत का विरोध करने के लिए वैष्णवाचार्यों ने कृष्ण-भक्ति की जो धारा प्रवाहित की उसने प्रायः संपूर्ण भारत को रस-मग्न कर दिया । हिन्दी-साहित्य में भक्ति की इस धारा का प्रवेश अत्यन्त स्वाभाविक ढंग से हुआ, राजनीतिक परिस्थिति की प्रतिक्रिया के रूप में नहीं । सूर ने अपने समय के विषम वातावरण से प्रभावित होकर कृष्ण की शरण नहीं ली । वह पलायनवादी नहीं थे । उनका मन तो पहले ही से कृष्ण के रंग में रंगा था और वह भक्ति की उस धारा से अभिसिक्त थे जो पौराणिक काल से प्रवाहित हो रही थी ।

सूर की भक्ति का स्वरूप

सूर की रचनाओं में हमें उनकी भक्ति-भावना के दो रूप मिलते हैं : (१) सेव्य-सेवक-भाव की भक्ति और (२) सख्य-भाव की भक्ति । आरंभ में उनकी भक्ति का स्वरूप पहले प्रकार का था । उनकी इस प्रकार की भक्ति में वही विनय, वही दैन्य, वही आत्मसमर्पण और वही कारुण्य है जो तुलसी की भक्ति-भावना का श्रृंगार है । उनके इन पदों से :—

‘कलि मैं नामा प्रकट ताकी छानि छुवावै ।

सूरदास की बीनती कोऊ लै पहुँचावै ॥’

×

×

×

‘प्रीति जानि हरि गये विदुर कै नामदेव घर छायौ ।

सूरदास द्विज दीन सुदामा, तिहिं दारिद्र नसायौ ॥’

ऐसा लगता है कि वह आरंभ में नामदेव (सं० १३२७-१४०७) के सगुण-निर्गुण-मार्ग से प्रभावित थे और उस समय तक वह किसी संप्रदाय में दीक्षित नहीं हुए थे । इतना ही नहीं, वह यह भी कहते हैं :—

‘हरि-सुमिरन, नहिं गुरु की सेवा, मधुवन बस्यो न जाइ ।

अबकी बार मनुष्य देह धरि, क्रियौ न कळु उपाइ ॥

भटकत फिरयो स्वान की नाई; नैकु जूठ कै चाइ ।

कबहु न रिभूप लाल गिरधरन, बिमल-बिमल जस गाइ ॥

प्रेम-सहित पग-बांधि घूघरू, सक्थौ न अंग नचाइ ।
 श्रीभागवत सुनी नहिं स्रवननि, नैकहुँ-रुचि उपजाइ ॥
 आनि भक्ति करि हरि भक्तनि के कबहुँ न धोए पाइ ।
 अब हौ कहा करौ करुनामय ! कीजै कौन उपाय ॥
 भव-अंबोधि, नाम निज नौका, सूरहि लेहु चढ़ाय ।’

और इसके साथ ही यह भी गाते हैं :—

‘आनंद-मगन राम-गुन गावै, दुःख संताप की काटि लनी ।

सूर कहत जे भजत राम कौं, तिन सौ हरि सौं सदा बनी ॥’

इसलिए यह मानने में किसी को सन्देह नहीं रह जाता कि सूर भक्त तो हो गए थे, पर वह एक ऐसे भक्त थे जिसका न तो कोई गुरु था, न कोई संप्रदाय और न कोई इष्ट देव । वह कभी ‘लाल गिरधरन’ की भक्ति करने थे तो कभी ‘राम’ की । ‘भागवत’-कथाओं का अमृत-पान भी उन्होंने नहीं किया था । परन्तु जब स० १५८० में स्वामी वल्लभाचार्य ने अपने संप्रदाय में उन्हें दीक्षित किया तब उनकी भक्ति-भावना में एक नया मोड़ उपस्थित हो गया और वह श्री कृष्ण की पावन लीलाओं का गुण-गान करने लगे । इस प्रकार उनकी सेव्य-सेवक भाव की भक्ति सख्य-भाव में परिवर्तित हो गई ।

सूर की भक्ति का विकास तीन प्रसंगों में हुआ है : (१) कृष्ण की बाल-क्रीड़ाओं के प्रसंग में, (२) गोप-ग्वाल और श्रीकृष्ण के प्रसंग में और (३) राधा और कृष्ण के प्रसंग में । कृष्ण की बाल-क्रीड़ाओं के प्रसंग में सूर की भक्ति सेवा-भाव की है । उनकी इस प्रकार की भक्ति पर वल्लभ-सम्प्रदाय का पूर्ण प्रभाव है और यही उनकी उपासना का मुख्य क्षेत्र भी है । इसमें उनकी वृत्ति भी खूब रमी है । क्यों ? इसलिए कि उन्होंने कृष्ण के बाल-रूप में :—

‘अलख, निरंजन, निर्विकार, अच्युत, अविनासी ।

सेवत जाहि महेश, शेष, सुर, माया, दासी ॥

धर्म-स्थापना हेतु पुनि धारयो नर-अवतार ।’

का दर्शन किया है । यही कारण है कि वह उनके इस रूप का सौ-सौ तरह

से वर्णन करते हुए नहीं अघाते और कहते हैं :—

‘हमैं नंदनंदन मोल लिये ।

जम के फंद काट मुकराए, अभय अजाद किये ।’

× × ×

‘सब कोउ कहत गुलाम श्याम को, सुनत सिरात हिये ।

सूरदास कौ और बड़ो सुख, जूठनि खाइ जिये ॥’

× × ×

‘छुबि सूरदास बलिहारी । मांगत कछु जूठनि थारी ।

हरि तनक-तनक कछु खायौ । जूठन सब भक्तनि पायौ ।’

सूर ने श्रीकृष्ण की बाल-क्रीड़ाओं को एक मनोविज्ञान के पंडित की भाँति जाना और परखा है और माता-पिता के हृदय से उनका वर्णन किया है । इसलिए उनका शैशव-वर्णन शाश्वत है । पर इस क्षेत्र के बाहर गोप-ग्वाल और कृष्ण के प्रसङ्ग में सूर उनके सच्चे सखा हैं । माखन चुराने में, खेल-कूद में, शरारत करने में, गोचारण में, गोपियों के छुकाने में, माँसा-पट्टा देने में, प्रेम-लीला में, लूट-खसोट में प्रत्येक क्षण उनका और कृष्ण का साथ रहता है । वे कृष्ण से लड़ते-झगड़ते हैं और शीघ्र ही उनसे मिल भी जाते हैं; पर ईर्ष्या-द्वेष का नाम नहीं । वे कृष्ण को अपने से भिन्न नहीं समझते । कृष्ण और उनमें कोई अन्तर नहीं । दोनों एक हैं । मिलन और विरह के सुख-दुःख वे समान रूप से गोपियों की भाँति ही अनुभव करते हैं । सूर ने इन गोप-ग्वालों के हृदय में बैठकर, कृष्ण की कैशोर-लीलाओं का जी-भर आनन्द लिया है और अपने पदों में उनके अनूठे चित्र उतारे हैं ।

सूर की सख्य-भक्ति का तीसरा स्वरूप है राधा और कृष्ण के प्रेम-प्रसङ्ग में । इस प्रकार के प्रसङ्गों में उनकी सख्य-भक्ति का पूर्ण रूप से विकास हुआ है । कृष्ण के सखा होने के नाते उन्होंने जिस प्रकार बाल-मित्र के रूप में बाल-कृष्ण की भक्ति की है उसी प्रकार एक तरुण-मित्र के रूप में वह तरुण-कृष्ण के प्रेम-व्यापारों में उनका साथ देते रहे हैं । इन अवसरों पर कृष्ण का उनसे कोई पर्दा नहीं है । वह बाहर भी कृष्ण के साथ हैं और अंतःपुर में भी । कोई बात, कोई प्रेम

व्यापार उनसे छिपा नहीं है। कृष्ण का सारा प्रेम-व्यापार उनकी आँखों के सामने होता रहता है और वह उसके चित्र उतारा करते हैं। कृष्ण उचित कार्य कर रहे हैं अथवा अनुचित, इसकी उन्हें चिन्ता नहीं। उन्हें चिन्ता है प्रत्येक दशा में उनके साथ रहने की। सूर कृष्ण के औचित्य-अनौचित्य को अपना औचित्य-अनौचित्य समझते हैं और इसीलिए वह शान्त रहते हैं। कृष्ण को उन्होंने मित्र-रूप में इतना अपना लिया है कि वह कृष्ण के साथ एक प्राण दो शरीर हो गए हैं।

सूर की भक्ति-भावना के अन्तर्गत उनके कुछ ऐसे पद भी मिलते हैं जिनसे नवधा-भक्ति के सम्पूर्ण अंगों की—श्रवण, कीर्तन, स्मरण, चरण-सेवन, अर्चन, वन्दन, दास्य, सख्य और आत्मनिवेदन—पूर्णतः पुष्टि होती है, पर नवधा-भक्ति के इन अंगों में भी उन्होंने सख्य-भक्ति को ही प्राथमिकता दी है। उनके कुछ पदों से उनकी सगुण रहस्यवादात्मक भक्ति का भी आभास मिलता है। ऐसे पदों को उनकी भक्ति में गौण स्थान देना चाहिए।

सूर ने 'सूर-सागर' के तृतीय स्कन्ध में भक्ति के दो भेद किए हैं : (१) सकाम और (२) निष्काम। सूर की सखा-भक्ति सकाम है। सकाम-भक्ति-द्वारा भक्त क्रमशः उद्धार पा जाता है। वह धीरे-धीरे ब्रह्म तक पहुँचता है और विष्णु-पद में लीन हो जाता है। निष्काम-भक्ति-द्वारा भक्त सीधा वैकुण्ठ में पहुँचता है और फिर जन्म-मरण के चक्कर में नहीं पड़ता। भक्ति के ये भेद श्रीमद्भागवत के अनुसार हैं। इसी के आधार पर सूर ने कर्म-योग, ज्ञान-योग और भक्ति-योग का वर्णन किया है और इन तीनों मार्गों-द्वारा भगवान की प्राप्ति को सम्भव सिद्ध किया है।

सूर के दार्शनिक विचार

सूर ने जिस युग में अपनी भक्ति-भावना का रूप स्थिर किया था उस युग में यदि एक ओर शंकराचार्य के मायावाद की धूम थी तो दूसरी ओर रामानुजाचार्य के विशिष्टाद्वैतवाद, निंबार्काचार्य के द्वैताद्वैतवाद और मध्वाचार्य के द्वैतवाद का प्रचार था। इन वादों के साथ-साथ गोरखनाथ की विभूति भी फैली हुई थी और कबीर का निगुणवाद एवं सूफियों का प्रेमवाद

भी जन-जीवन में लोक-प्रिय हो रहा था। इस प्रकार सूर के सामने कई आकर्षण थे। पर उन्होंने इनमें से किसी को नहीं अपनाया। उन्होंने वल्लभाचार्य के रुद्र-संप्रदाय अथवा पुष्टि मार्ग में दीक्षा ली। पुष्टि-मार्ग उनकी प्रकृति के विशेष अनुकूल था। उसे उन्होंने इसलिए नहीं अपनाया कि वह उसके दार्शनिक सिद्धान्तों से विशेष प्रभावित थे, बल्कि इसलिए कि वह श्रीकृष्ण के अनुग्रह पर आश्रित था। सूर यही चाहते थे और यही उनका लक्ष्य था। यही कारण था कि उन्होंने अपनी भक्ति-भावना के निरूपण में कृष्ण का अनुग्रह प्राप्त करने पर जितना ध्यान दिया उतना ध्यान उन्होंने उन साधनों पर नहीं दिया जिनका प्रतिपादन पुष्टि-मार्ग में किया गया था। वह अपने लक्ष्य के स्थापन में पुष्टि-मार्ग के श्रुत्यांशों से, पर उस लक्ष्य की पूर्ति के साधनों में उन्होंने अपनी स्वतंत्र प्रवृत्ति का परिचय दिया। उन्होंने 'भागवत' का अनुसरण किया, पर सर्वत्र नहीं है। उन्होंने बाल-लीला के पद गाये, पर उसी को उन्होंने सर्वत्र महत्व नहीं दिया। इतना ही नहीं, उन्होंने वल्लभाचार्य का उस रूप में कभी गुण-गान भी नहीं किया जिस रूप में उनके पुत्र गोस्वामी विद्वलनाथ उनसे कराना चाहते थे। इससे स्पष्ट है कि वह पुष्टि-मार्गी थे अथवा, पर वह पुष्टि-मार्ग से पूर्णतया प्रभावित नहीं थे उनके अपने दार्शनिक विचार इस प्रकार थे :—

(१) ब्रह्म और कृष्ण संबंधी विचार—सूर कृष्ण के भक्त थे। उनके कृष्ण पूर्ण ब्रह्म थे। वह निर्गुण भी थे और सगुण भी। सूर ने उनके मुख से कहलाया है :—

‘को माता, को पिता हमारे’

और फिर सूर स्वयं कहते हैं :—

‘पिता-मात इनके नहीं कोई ।

आपुहि करता, आपुहि भरता, निरगुन गये तो रहत हैं जोई ॥’

सूर की इस भावना पर संत-मत का प्रभाव है। ‘सूर-सागर’ के अनेक पदों में उन्होंने इसी प्रकार कृष्ण के निर्गुण रूप का बखान किया है। साथ ही उन्होंने राम, शिव, हरि आदि की भी वन्दना की है, पर उन्हें देखा है सबको कृष्ण के ही रूप में। शिव के प्रति उनकी भावना का एक उदाहरण

ह्रीजिए:—

‘सखी री नन्दनन्दन देखु ।

धूरि धूसरि नटाजुटली हरि कियो हर भेष ।’

×

×

×

‘देखि अंग अनंग भ्रमक्यौ, नन्द सुत हर जान ।

सूर के हृदय बसौ नित स्याम-सिव कौ ध्यान ॥’

राम के प्रति भी उनकी ऐसी ही भावना है । देखिए, उनके नन्द-नन्दन सीता-हरण से कितने दुखी है:—

‘तात बचन लागि राज तज्यो नित, अनुज घरिन संग भये बनचारी ।

धावत कनक मृग कै पाछैं, राजिव-लोचन परम उदारी ।

रावन हरन सिया कौ कीन्हौ, सुन नन्द-नन्दन नीद निवारी ।’

अन्य अवतारों की अपेक्षा सूर ने राम का गुण-गान अधिक किया है, पर उसमें उनका वृत्ति नहीं रमी है । वह राम की मर्यादा से प्रभावित होकर भी उसे पूर्णतय: नहीं अपनाते । अपनाते हैं वह पुष्टि को ही, पर चाहते हैं मर्यादा को भी । ऐसे ही अवसरों पर वह पुष्टि-मार्ग के अध्यानुकरण से बच गए हैं । उन्होंने कृष्ण की शैशव-लीलाओं का ही नहीं, उनकी किशोरावस्था एवं तरुणावस्था की लीलाओं का भी चित्रण किया है ।

(२) गोपियाँ और राधा संबंधी विचार—सूर कृष्ण के बहुवल्लभ हैं, पर वह राधा की ओर ही अधिक झुके हुए हैं । राधा और कृष्ण के बीच का प्रेम-संबन्ध देश-काल से सर्वथा मुक्त है, पर कृष्ण और गोपियों के बीच का प्रेम-संबन्ध इस प्रकार का नहीं है । गोपियाँ वेद की ‘ऋचा’ हैं । कृष्ण स्वयं कहते हैं :—

‘वेद ऋचा होई गोपिका हरि सों कियो बिहार ।

जो कोई भरता-भाव हृदय धरि हरि को ध्यावै ।

नारि पुरुष को हुइ, श्रुति-ऋचा-गति सो पावै ।

तिनके पद-रज जो कोइ वृन्दावन-भू माहिं ।

परसै, सोउ गोपिका गति पावै, संशय नाहिं ।’

पर राधा के संबन्ध में उनकी यह धारणा नहीं है:—

‘द्वै तनु, जीव एक हम -नुम दोउ, सुख कारण उपजायो ।’

स्पष्ट है कि जो कृष्ण हैं, वही राधा हैं—एक प्राण दो शरीर ! ‘विलास और और आनन्द के लिए एक प्राण दो शरीरों में विभक्त हो गया है और वही राधा-कृष्ण के रूप में नित्य रास-लीला कर रहा है ।’ इस प्रकार तात्विक दृष्टि से उनमें कुछ भेद नहीं है । ब्रह्मा, विष्णु, महेश और राम जैसे कृष्ण के विभिन्न रूप हैं वैसे ही उमा, रमा, सती और सीता ‘राधा’ के विभिन्न रूप हैं । राधा, कृष्ण, की शक्ति हैं । कृष्ण अपनी इसी शक्ति से अपनी लीलाओं का विस्तार करते हैं । इसलिए कृष्ण की साधना राधा की साधना और राधा की साधना कृष्ण की साधना है । बिना राधा के कृष्ण का रूप आधा है । राधा-युक्त कृष्ण ही पूर्ण हैं । यही सूर की साधना का क्षेत्र है । इस क्षेत्र में वह रसवादी सखा-भाव के जीव हैं । कहना न होगा कि उनकी इस प्रकार की साधना पर यदि एक और पुष्टि-मार्ग का प्रभाव है तो दूसरी ओर सनक-सम्प्रदाय का । पुष्टि-मार्ग के अनुसार यदि हम ‘राधा’ को सच्चिदानन्द कृष्ण की माया मान लें तो सनक-सम्प्रदाय के अनुसार कृष्ण और राधा उनके सर्वस्व हैं ।

(३) माया संबंधी विचार—श्री गुलाबराय के अनुसार सूर ने माया के तीन रूपों का वर्णन किया है : (१) माया का दार्शनिक रूप, (२) माया का सांसारिक रूप और (३) माया का राधा-रूप । पुष्टि-मार्ग के अनुसार सूर माया को ब्रह्म की अभिव्यक्ति मानते हैं । इसलिए ब्रह्म और माया दोनों एक-दूसरे से पृथक नहीं हैं, दोनों नित्य और सत्य हैं । यह तो हुआ माया का दार्शनिक रूप । अपने सांसारिक रूप में माया त्रिगुणात्मक है । वह सत्, रज और तम से मिलकर बनी है । सृष्टि का निर्माण वह अपने इन्हीं गुणों के संयोग से करती है और ब्रह्म पर अपना आवरण डाल देती है । इस प्रकार माया ब्रह्म को जीव की दृष्टि से छिपाकर अविद्या की जननी बनती है । अविद्या के अंधकार में जीवात्मा माया के आवरण को सत्य समझ बैठता है और नाना भाँति के कष्ट भोगता है । माया-सम्बन्धी सूर की इस कल्पना पर संत-मत का प्रभाव है, परन्तु संतों की भाँति उन्होंने उसके प्रति कट्टा भाव प्रदर्शित नहीं किया है । भक्त होने के कारण उन्होंने

माया के अविद्या-रूप की उतनी निन्दा नहीं की है जितनी कि उसके भक्त-भावना के मार्ग में बाधक-रूप की। भक्त माया के मोहकारी रूप के निन्दक रहे हैं और सन्त उसके अविद्या-रूप के। सन्त माया के अविद्या-रूप का विनाश ज्ञान-द्वारा करते हैं और भक्त उसके मोहकारी रूप का विनाश भगवान के अनुग्रहकारी रूप-द्वारा। सूर की भक्ति-भावना में 'राधा' माया का ही अनुग्रहकारी रूप है। राधा-सम्बन्धी सूर की यह कल्पना हिन्दी के भक्ति-काव्य में अपना एक निजी महत्त्व रखती है।

(४) भक्ति और मुक्ति संबंधी विचार—मुक्ति का अर्थ है—जीव का जन्म-मरण के बंधन से छुटकारा पाना। सूर ने भक्ति को मुक्ति का साधन माना है, ज्ञान को नहीं। ज्ञान और योग-वैराग्य से भक्ति का स्थान बहुत ऊँचा है। ज्ञान और वैराग्य में जबतक भक्ति का समावेश नहीं होता तबतक कृष्ण का सामीप्य दुर्लभ है। भक्ति-द्वारा यह सहज ही प्राप्य है। इसलिए सूर-मुक्ति के लिए भक्ति पर ही बल देते हैं, परन्तु वह ऐसी मुक्ति नहीं चाहते जिससे जीव अपनी सत्ता खो बैठे। दार्शनिक शब्दों में वह सायुज्य मुक्ति के पक्षपाती नहीं हैं। वह शुद्धाद्वैत-द्वारा पोषित सानिध्य-मुक्ति चाहते हैं। इस प्रकार की मुक्ति में परमात्मा से मिलकर जीव अपनी सत्ता बनाए रखता है। कहने का तात्पर्य यह कि सायुज्य मुक्ति प्राप्त कर सूर कृष्ण और राधा की रस-स्त्रीलाओं के आनन्द से वंचित होना नहीं चाहते। वह मुक्त होना चाहते हैं, पर अपना यह आनन्द खोकर नहीं। इसलिए वह मुक्ति में भी अपनी सत्ता बनाए रखने की कामना करते हैं। 'मुक्ति आनि मन्दे में मेली' कहकर सूर की गोपियों सायुज्य मुक्ति का ही तिरस्कार करती हैं, सानिध्य-मुक्ति की नहीं। सानिध्य-मुक्ति ही भक्तों को प्रिय है, इसलिए कि इस प्रकार की मुक्ति में उपास्य और उपासक आमने-सामने रहते हैं। लौकिक जीवन में भक्त, पारलौकिक जीवन में भी भक्त, आरंभ में भी भक्त और अन्त में भी भक्त। भक्त के लिए उसकी भक्ति ही उसका सर्वस्व है और भक्ति में ही उसकी मुक्ति है।

(५) ज्ञान और भक्ति संबंधी विचार—कृष्ण ज्ञान-द्वारा सुलभ हैं अथवा भक्ति-द्वारा ? इस प्रश्न को सूर ने सीधे-सादे शब्दों में इस प्रकार

सुलभाया है :—

‘रूप, रत्न, गुण, जाति, जुगुत विलु निरालंब मन चकृत धावै ।

सब विधि अगम बिचारहिं तातें ‘सूर’ सगुन-पद गावै ॥’

‘सगुन पद गावै’ का अर्थ है—सगुणोपासना का समर्थन करना ।

सूर सगुणोपासक भक्त थे । ब्रह्म के सगुण रूप की भक्ति में मन को एक ठोस आधार मिल जाता है जिसमें उसकी चारो वृत्तियाँ : (१) शरीरिकी, (२) कार्यकारिणी, (३) ज्ञानार्जनी और (४) चित्तरंजनी—केन्द्रित हो जाती हैं और फिर वह अपने लक्षुत्व और ब्रह्म के महत्त्व का अनुभव करने लगता है । इस प्रकार का अनुभव करते समय उसमें आत्म-ग्लानि, आत्म-निवेदन और आत्म-समर्पण-संबन्धी उच्च भावनाओं का उदय होता है । तात्पर्य यह कि भक्ति के लिए तीन बातें अपेक्षित हैं : (१) आलंबन के महत्त्व की स्वीकृति, (२) आलंबन के प्रति अनन्य प्रेम और (३) आलंबन के प्रति दैन्य एवं आत्म-समर्पण का भाव । परन्तु निर्गुण की उपासना ‘प्रेम’ पर आधारित न होकर ‘ज्ञान’ पर आश्रित है । विचार अथवा ज्ञान द्वारा निर्गुण की पकड़ आसान काम नहीं है । ‘मन-बानी कौ अगम-अगोचर’ को ज्ञान-द्वारा बिरले ही पा सकते हैं और जो पाते हैं, वही जानते हैं । वे उसके बारे में दूसरों को कुछ बताने नहीं सकते । सूर को यह अभीष्ट नहीं है । वह चाहते हैं, कृष्ण के रंग में सबको रंग देना । इसलिए वह कृष्ण को शक्ति, उनके सौन्दर्य और उनके शील का वर्णन करते हैं और कहते हैं चलो, देखो :—

‘नटवर वेप धरे ब्रज आचत ।

मोर-सुकुट मकराकृत कुंडल, कुटिल अलक सुख पर झुबि पावत ॥’

कृष्ण के इस रूप पर कौन नहीं रीभेगा ? यही है भक्ति का मर्म ! इसका मतलब यह नहीं कि सूर ने ज्ञान का तिरस्कार किया है । हाँ, इतना अवश्य है कि वह भक्ति-विरोधी ज्ञान के समर्थक नहीं थे । भक्ति के क्षेत्र में वह ज्ञान को उसी सीमा तक महत्त्व देते थे जिस सीमा तक वह उसके विकास में सहायक हो सके । तात्पर्य यह कि संत-मत के ज्ञान-मार्ग के वह कायल नहीं थे । वह मरिचक की अपेक्षा हृदय को, ज्ञान की अपेक्षा भक्ति

को महत्त्व देते थे ।

(६) सामाजिक विचार—सूर तुलसी की भाँति न तो दार्शनिक थे और न समाजवादी थे, वह केवल भक्त थे । इसलिए उनकी रचनाओं में उनकी सामाजिक-मान्यताओं को खोजना अनुचित प्रयास ही होगा । फिर भी हमें इतना समझ लेना चाहिए कि भक्ति-भावना के क्षेत्र में क्या ब्राह्मण और क्या शूद्र, उनके लिए सब बराबर थे । उनकी दृष्टि में भक्त का महत्त्व था, उसकी जाति का नहीं । वह सब को कृष्ण की भक्ति का अधिकारी समझते थे । उनकी इस उदार भावना ने उनके युग की हिन्दू-जनता को कितना बल दिया—यह शब्दों में नहीं आका जा सकता । कहा जा सकता है कि जाति-प्राँति के क्षेत्र में संत भी इसी उदार भावना से ओत-प्रोत थे, पर उनकी इस भावना का आधार हृदय नहीं, मस्तिष्क था । फलतः मस्तिष्क तो इसे स्वीकार करता था, पर हृदय नहीं । सूर ने जाति-प्राँति के बन्धनों की व्यर्थता सिद्ध की भक्ति के आधार पर जिसमें हृदय से हृदय का मेल था । यही कारण है कि उनकी भक्ति-भावना से प्रभावित होकर शूद्र ही नहीं, मुसलमान भी कृष्ण-भक्ति की ओर झुके और उन्होंने अपनी अनन्य भक्ति का परिचय दिया ।

सूर की प्रेम-साधना

सूर के श्रीकृष्ण प्रेममय हैं । प्रेममय श्रीकृष्ण के लीला-गान में सूर का विषय भी प्रेम ही है । उनका 'सूर-सागर' प्रेम का अथाह सागर है । उसमें प्रेम के विविध रूपों की तरंगें उठती हैं और अन्ततः भगवद्भक्ति में पर्यवसति हो जाती हैं । पुत्र और माता का प्रेम, पुत्र और पिता का प्रेम, गोप-गोपियों का प्रेम, प्रिय और प्रिया का प्रेम, भक्त और भगवान का प्रेम, पति और पत्नी का प्रेम, भाई-भाई का प्रेम, इन समस्त प्रकार के प्रेम-व्यापारों में स्वार्थ-साधन की गन्ध नहीं है । उनकी दृष्टि में सच्चे प्रेम की यह परिभाषा है :—

‘प्रेम प्रेम ते होइ, प्रेम ते पारहि पइये ।

प्रेम बंध्यो संसार, प्रेम परमारथ लहिये ।

एकै निश्चय प्रेम को जीवन मुक्त रसाल ।

सौँचो निश्चय प्रेम को जेहि रे मिलै गोपाल ।’

प्रेम प्रेम से उत्पन्न होता है। प्रेम से ही भव-सागर पार किया जा सकता है। प्रेम में ही समस्त ससार बँधा पड़ा है। प्रेम से ही परमार्थ प्राप्त होता है। प्रेम के निश्चय से ही रसीली जीवन-मुक्ति प्राप्त होती है। प्रेम का निश्चय ही सत्य है, क्योंकि वही भगवद्भक्ति का सुलभ साधन है। यह सत्य प्रेम विरहानुभव के बिना प्रस्फुटित नहीं होता। सूर कहते हैं:—

‘ऊधौ ! बिरही प्रेम करै ।

व्यों बिनु पुट पर गहै न रंगहि, पुट गहै रसहि परै ॥

यह है सत्य प्रेम के प्रस्फुटन के लिए विरह का महत्त्व ! इस महत्त्व को साधु-सन्तों और भक्तों ने समान रूप से स्वीकार किया है। सूर ने भी इसी-लिए वियोगिनी गोपिकाओं तथा राधा के प्रेम के चित्र उतारे हैं। उन चित्रों में जो तन्मयता है, जो उफान है, जो ज्वार है, जो वेदना और टीस है उसे सूर का वियोगी हृदय ही समझने में सफल हुआ है। सूर अपने काव्य में सर्वत्र प्रेमी हैं। उनके भगवान प्रेम के भूखे हैं। भक्तों के प्रेम के कारण ही वह अवतार लेते हैं, गर्भ की यातनाएँ सहते हैं और नन्द-पुत्र कहलाते हैं। भक्तों के प्रति भगवान का यह प्रेम-संकल्प है:—

‘हम भक्तन के भक्त हमारे ।

सुनु अर्जुन परतिज्ञा मेरी, यह व्रत न टरत न टारे ॥

भक्तनि-काज लाज जियँ धरि कै, पाइ पियादे धाऊँ ।

जँह-जँह भीर परै भक्तनि कौ, तँह-तँह जाइ छुडाऊँ ॥

जो भक्तन सौँ बैर करत हैं, सो बैरी निज मेरौ ।

देख बिचारि भक्त-हित-कारन, हाँकत हौ रथ तेरौ ॥

जीतै जीति भक्तन अपने कै, हारैँ हारि बिचारौ ।

सूरदास सुनि भक्ति-विरोधी, चक्र सुदरसन धारौ ॥’

भगवान के इस व्रत में जो प्रेम का स्फीत उद्गार है वही भक्तों का सर्वस्व है। सूर ने भगवान के मुख से इस व्रत का स्पष्टीकरण कराकर सब के लिए भक्ति का द्वार खोल दिया है। सूर की रचनाओं में प्रेम के दो पक्ष हैं: (१) लौकिक और (२) आध्यात्मिक। इन दोनों पक्षों का सबल और तन्मय चित्रण ही सूर के काव्य का लक्ष्य है। सूर ने वास्तव में प्रेम के

लौकिक रूप पर ही प्रेम के आध्यात्मिक रूप का ताना-बाना बुना है। गोप-गोपिकाओं का, यशोदा का, राधा का, समस्त ब्रज मण्डल का कृष्ण के प्रति जो सहज अनुराग है, वह है तो ऐहिक, पर उसके मूल में सूर के आध्यात्मिक प्रेम का प्रस्फुरण हुआ है। सूर ने स्थान-स्थान पर 'गोपी-पद-रज-महिमा' गाई है। उनकी गोपियाँ वेद की ऋचाएँ हैं जो लीला के लिए साकार हो गई हैं। इसी प्रकार कृष्ण के बाल-सखा उनके परम भक्त हैं जो उनकी प्रत्येक लीला में उनके साथ आनन्द-विभोर रहते हैं। सारी ब्रजभूमि कृष्ण का लीला-स्थल है, परब्रह्म का गोलोक है जहाँ साकार रूप में वह अपने भक्तों और अपनी शक्तियों सहित विहार करते हैं। समस्त 'सूर-सागर' में सूर का यही दृष्टिकोण उन्हें भक्त और कवि बनाने में समर्थ हुआ है।

सूर के काव्य-विषय

सूर का 'सूर-सागर' हिन्दी की एक अद्भुत कृति है। यह न तो 'प्रबन्ध-काव्य' है, न 'चरित-प्रबन्ध काव्य' और न 'कथा-प्रबन्ध काव्य'। इसकी रचना में सूर का ध्यान न तो कृष्ण-चरित पर रहा है और न उनकी जीवन-गाथा पर। इसमें उन्होंने कृष्ण के सगुण-रूप और उनकी लीलाओं का ही वर्णन किया है। अतः प० चन्द्रबली पांडे के शब्दों में 'जहाँ लीला में कथा इष्ट है, वहाँ पक्का प्रबन्ध है, परन्तु जहाँ रस और भाव की बात है वहाँ मुक्तक की झड़ी है।' इसलिए उनका कहना है कि 'सूर-सागर' 'भाव-प्रबन्ध-काव्य' है, 'वस्तु-प्रधान' अथवा 'चरित-प्रधान' नहीं। इस दृष्टि से 'सूर-सागर' को हम दो रूपों में विभाजित कर सकते हैं : (१) मुक्तक रूप में और (२) प्रबन्ध रूप में। इसका यह आशय नहीं कि सूर ने 'सूर-सागर' में 'मुक्तक' और 'प्रबन्ध' का अलग-अलग विधान किया है। यह विभाजन तो अध्ययन की दृष्टि से है। ध्यान से देखा जाय तो ज्ञात होगा कि 'मुक्तक' में भी 'प्रबन्ध' है और 'प्रबन्ध' में भी 'मुक्तक' है। केवल 'मुक्तक' और केवल 'प्रबन्ध' के रूप में जो पद हैं उनकी संख्या बहुत अधिक नहीं हैं। इसीलिए 'सूर-सागर' को 'भाव-प्रबन्ध-काव्य' कहा गया है।

रचना की दृष्टि से 'सूर-सागर' के समस्त पदों को हम सात भागों में विभाजित कर सकते हैं :—

- (१) विनय के पद,
- (२) अवतार के पद,
- (३) कृष्ण-जन्मोत्सव के पद,
- (४) बाल-विनोद के पद,
- (५) भावती लीला के पद,
- (६) दर्शनिक तत्त्व-संबंधी पद और
- (७) भ्रमर-गीत ।

विनय के पद सर्वथा मुक्तक हैं। इन पदों में सूर ने वहीं अपने इष्ट देव की स्तुति की है, कहीं भक्ति की महिमा का गान किया है और कहीं सन्त-महिमा, गुरु-महिमा तथा सत्सग-महिमा का बखान किया है। अवतार के पद प्रबन्ध-प्रधान हैं जिनमें से कुछ बड़े हैं, कुछ छोटे मुक्तक के रूप में। इनकी योजना कृष्णावतार के पहले भी की गई और इसके बाद भी। बाद वाले पद अधिक महत्त्वपूर्ण नहीं हैं। इसके अतिरिक्त कुछ अवतार की कथाएँ एक ही पद में कही गई हैं तो कुछ कई छोटे-छोटे पदों में। परन्तु स्थान प्रायः सभी अवतारों को दिया गया है। कृष्ण-जन्मोत्सव के पदों से ही वस्तुतः 'सूर-सागर' का आरम्भ होता है। इन पदों में सूर ने नन्द-गृह की शोभा, बधाई, ढाढ़ी-ढाढ़िन और बंदी-जन तथा भिन्नकों की भीड़-भाड़ एवं आनन्द-समारोहों का मनमोहक वर्णन किया है। सूर की सेवा-भाव की भक्ति का आभास इन्हीं पदों से मिलने लगता है और वह बाल-विनोद के पदों में अपनी चरम-सीमा पर पहुँच जाता है। बाल-विनोद के पदों में कृष्ण के शैशव और बाल्य-काल की मनोरम लीलाओं के वर्णन हैं। शैशव-काल की लीलाओं में जो पद कहे गए हैं वे हैं तो मुक्तक, किन्तु उनमें से अधिकांश ऐसे भी हैं जो किसी-न-किसी प्रबन्ध पर आधारित हैं। साथ ही यह भी देखा जाता है कि उनमें से कुछ अद्भुत लीला के पद भी हैं। विषय की दृष्टि से उनमें छट्टी, पालना-भूलन-संबंधी पद, गोद-क्रीड़ा-संबंधी पद, रूप-वर्णन-संबंधी पद, अन्न-प्राशन-संबंधी-पद,

वर्षगाँठ-संबंधी पद, घुटुरुवन-चलन-संबंधी पद, पाँव-चलन-संबंधी पद तथा नन्द-यशोदा-और गोपिकाओं के उल्लास-संबंधी पद आते हैं। कृष्ण की बाल-लीलाएँ उनकी ४-५ वर्ष की अवस्था से प्रारंभ होती हैं। इन लीलाओं के वर्णन में मोहन के मैया मैया कहने, माखन-रोटी माँगने, खाने-पीने, मथानी पकड़कर खेलने, आँगन में अपनी परछाईँ पकड़कर खेलने, चन्द्रमा के लिए हठ करने, सोने-जागने, कलेवा करने, गोप-बालकों के साथ बाहर जाकर खेलने, माखन चुराने, गो-चराने, फटकारने, दुलराने तथा कन-छेदन आदि संबंधी मुक्तक आते हैं। इन लीलाओं के वर्णन में सूर की वृत्ति खूब रमी है और यही उनकी उपासना का क्षेत्र भी है।

भावती-लीलाएँ कृष्ण की किशोरावस्था से संबंधित हैं। इन लीलाओं का आरंभ गुप्त रूप से बाल-लीलाओं के अन्तर्गत होता है और उनका चरम उत्कर्ष होता है 'रास-लीला' में। यही लीलाएँ सूर सदा देखना चाहते हैं। इनके दो रूप हैं : (१) प्रकट और (२) गुप्त। ये दोनों रूप किसी-न-किसी प्रबन्ध पर आधारित हैं, किन्तु भावों की भ्रोक में प्रबन्ध दब गया है। इसीलिए ये मुक्तक-से प्रतीत होते हैं। इनमें कहीं ऐश्वर्य का वर्णन है तो कहीं माधुर्य का। इनमें उनके पठन-पाठन से उत्पन्न होनेवाले फल की ओर भी सूर ने संकेत किया है। चीर-हरण लीला, मान-लीला, दान-लीला, पति-पत्नी-लीला, मान मोचन-लीला तथा होली, बसन्त, मुरली, रास आदि के वर्णन इन के अंतर्गत आते हैं। 'सूर-सागर' के दशम स्कन्ध में इन लीलाओं को मुख्य-स्थान मिला है। रास की दृष्टि से इनमें संयोग शृङ्गार का वर्णन है और इनकी रचना पर जयदेव तथा विद्यापति के गीत-काव्य का प्रभाव है। सूर ने इनमें व्यंजित मधुर-रास को ही अपनी साधना का लक्ष्य बनाया है। शृङ्गार के वियोग पक्ष से सम्बन्ध रखनेवाले सूर के वे पद हैं जिन्हें हम अमर-गीत कहते हैं। इसके पदों में सगुण और निर्गुण भक्ति का अत्यन्त सुन्दर और भावात्मक विवेचन है। इन पदों में सूर ने अपने दार्शनिक विचारों को इस प्रकार व्यक्त किया है कि वे भाव प्रधान होकर अत्यन्त सरस, चुटीले और मार्मिक हो गए हैं।

सूर की काव्य-साधना

काव्य में तीन तत्त्व होते हैं : (१) बुद्धि-तत्त्व, (२) कल्पना-तत्त्व और (३) भाव-तत्त्व। इन तीनों तत्त्वों के सुन्दर समन्वय में ही काव्य का प्रादुर्भाव होता है। सूर का 'सूर सागर' इन तीनों तत्त्वों से समन्वित है। उसमें भाव-तत्त्व प्रमुख और कल्पना एवं बुद्धि-तत्त्व गौण है। भाव-तत्त्व के अन्तर्गत 'वात्सल्य' और 'रति' का विशद चित्रण 'सूर-सागर' की विशेषता है। इसके अतिरिक्त उसकी एक विशेषता और है और वह है उसका दार्शनिक पक्ष जिसके अन्तर्गत 'भ्रमर गीत' का आयोजन हुआ है। इस प्रकार संक्षेप में सूर की काव्य-साधना के तीन रूप हैं : (१) वात्सल्य-वर्णन (२) रति-वर्णन और (३) भ्रमर-गीत। इन तीनों को 'सूर-सागर' के दशम स्कन्ध में स्थान दिया गया है। यहाँ हम इन्हीं तीनों पर विचार करेंगे :—

(१) वात्सल्य-वर्णन—सूर का वात्सल्य-वर्णन हिन्दी-साहित्य में ही नहीं, विश्व-साहित्य में अद्वितीय है। इसके अन्तर्गत सूर ने कृष्ण के जन्म से उनकी बाल्यावस्था तक के शब्दिक चित्र अंकित किए हैं। कृष्ण उनके लिए साधारण शिशु हैं, बालक है और इसके साथ ही परब्रह्म भी हैं। इसलिए उन्होंने अपने वात्सल्य-वर्णन में बालकृष्ण के दोनों रूपों : (१) लौकिक और (२) अलौकिक का चित्रण किया है। बालकृष्ण के लौकिक रूप-चित्रण के अन्तर्गत जन्मोत्सव-सम्बन्धी पद, संस्कार-सम्बन्धी-पद और बाल-चरित-सम्बन्धी पद आते हैं। बाल-चरित्र-सम्बन्धी पदों में बाल-कृष्ण की दो लीलाएँ चित्रित की गई हैं : (१) माखन-चोरी-सम्बन्धी लीलाएँ और (२) गोचारण-सम्बन्धी लीलाएँ। बालकृष्ण के अलौकिक-रूप-चित्रण के अन्तर्गत पूतना, तृणावर्त, शकट, काग, धेनुक, वत्स, नाग आदि से सम्बन्धित पौराणिक कथाओं का वर्णन है। वात्सल्य-वर्णन का यह अश कथा-प्रधान होने के कारण उतना सरस और भावात्मक नहीं है जितना उसका लौकिक अश। बालकृष्ण के लौकिक चरित अत्यन्त स्वाभाविक, हृदय-स्पर्शी और मोहक हैं। अध्ययन का सुविधा की दृष्टि से उसे हम दो भागों में विभाजित कर सकते हैं : (१) गोकुल-लीला और (२) वृन्दावन-लीला। वसुदेव-देवकी के घर श्रीकृष्ण मथुरा में गुप्त रूप से जन्म लेकर

गोकुल में नन्द-यशोदा के घर प्रकट हुए हैं । इस अवसर पर संपूर्ण गोकुल
शौन्दर्य का सागर बन गया है :—

‘सोभा-सिन्धु न अंत रही री ।

नंद-भवन भरि पूरि उमगि चलि, ब्रज की बँधिनि फिरति बही री ।’

और उल्लास का यह हाल है :—

‘बहुत नारि सुहाग-सुंदरि और घोष-कुमारि ।

सजन-प्रीतम नाम लै-लै, दै परस्पर गारि ॥

अनद अति सै भयो घर-घर, नृत्य ठावँहि ठावँ ।

नंद-द्वारे भेट लै-लै उमह्यौ गोकुल गाँव ॥’

कृष्ण के अवतीर्ण होते ही नन्द-यशोदा का सोया भाग जाग उठा है । दोनो के हर्ष-उल्लास का टिकाना नहीं है । यशोदा के उल्लसित हृदय में बैठकर सूर ने उनकी अभिलाषाओं का जो चित्र उतारा है उसे इन पंक्तियों में देखिए :—

‘जसुमति मन अभिलाष करै ।

कब मेरो लाल घुटुरुवनि रेगै, कब धरनी पग द्वैक धरै ।

कब द्वै दांत दूध के देखौं, कब तोतरै मुख बचन भरै ।

कब नन्दहिं बाबा कहि बोलै, कब जननी कहि मोहि ररै ।’

सूर ने माता के वात्सल्य-पूर्ण हृदय को जितने विस्तार से परखने की चेष्टा है उतने विस्तार से विश्व के किसी कवि ने उसे परखने और समझने की चेष्टा नहीं की है । माता अपने शिशु को कैसे पालना में झुलाती है, कैसे उसे सुलाती है, कैसे उसे दूध पिलाती है, कैसे उसे गोद में खेलाती है, कैसे उसके शैशव-कालीन संस्कारों के लिए अपने पति से प्रस्ताव करती है, कैसे उसकी रूप-माधुरी पर मुग्ध होकर अपने मन में कल्पनाएँ करती है, कैसे उसे चलना सिखाती है, कैसे उसे नहलाती-धुलाती है, तात्पर्य यह कि माता और शिशु के बीच होनेवाला कोई भी ऐसा व्यवहार नहीं है जो सूर की पैनी आँखों से ओमल हुआ हो । लगता है, उन्होंने अपने जीवन का प्रत्येक क्षण नन्द और यशोदा के साथ रहकर व्यतीत किया है और गुप्त रूप से उनके मनोभावों का चित्र एक सफल चित्रकार की भाँति उतारा है । यशोदा

अपने शिशु को चलना सिखा रही हैं। इसका एक शब्दिक चित्र देखिए :—

‘सिखवति चलन यशोदा सैया ।

अरबराइ कर पानि गहावत डगमगाइ धरनी धरे पैया ।’

और जब वह चलने लगते हैं तब :—

‘चलत देखि जसुमति सुख पावै ।

ठुमकि, ठुमकि पग धरनी रेंगत, जननी देखि-दिखावै

देहरि लौं चलि जात, बहुरि फिरि फिरि इतहीं कौं आवै ।

गिरि-गिरि परत, बनत नाहिं नाँघत, सुर-मुनि सोच करावै ।’

कभी-कभी ऐसा भी हुआ है कि सूर ने स्वतंत्र रूप से अकेले कृष्ण के शैशव-कालीन विनोद का जी भर आनन्द लूटा है। उस समय का उनका एक चित्र देखिए :—

‘सोभित कर नवनीत लिये ।

घुटुरुनि चलत, रेनु तन-मंडित, मुख दधि-लेप किये ।

चारु कपोल, लोल लोचन, गो-रोचन तिलक दिये ।

लट लटकनि मनु मत्त मधुप-गन, मादक मधुहि पिये ।

कठुला-कंठ, बज्र के हरि-नख, राजत रुचिर हिये ।

धन्य सूर एकौ पल इहि सुख, का सत कल्प जिये ।’

सूर के लिए वह स्वतंत्र क्षण कितना पवित्र, कितना महान और कितना उल्लासप्रद है, यह सूर ही जानते हैं। यह सूर की उपासना का दृश्य है जिसकी बराबरी वह ‘सत कल्प’ जीकर भी नहीं कर सकते। ऐसे ही चित्र वह देखना चाहते हैं। ऐसे ही चित्रों के अंजन में उनकी वृत्ति रमती है और वह अलौकिक आनन्द का अनुभव करते हैं। शिशु-चेष्टा के इस चित्र को उतारने में वह कहाँ से कहाँ पहुँच गए हैं, यह निम्न पंक्तियों में देखिए :—

‘चरन गहे अँगुठा मुख मेलत ।

नंद-धरनि गावति, हलरावति, पलना पर हरि खेलत ॥

जो चरनारबिंद श्री-भूषण, उरतें नैकु न टारति ।

देखौ धौं का रस चरननि मैं, मुख मेलत करि आरति ॥

जा चरनारविन्द के रस कों सुर-मुनि करत विषाद ।

सो रस मोहूँ को दुरलभ, तातें लेत सवाद ॥'

सूर नन्द और यशोदा के ही हृदय में नहीं उतरे हैं, उन्होंने बाल कृष्ण के सरल हृदय में भी प्रवेश किया है। बालकों में जो सहज स्पर्धा, चपलता, चंचलता, उलाहना देना, हठ करना आदि की भावना होती है उसके भी स्फीत चित्र उन्होंने उतारे हैं। बाल-स्पर्धा का रस इन पंक्तियों में लीजिए :—

'मैया ! कबहि बड़ैगी चोटी ?

कित्ती बार मोहिं दूध पियत भई, यह अजहूँ है छोट्टी ।

तू जो कहति बल की बेनी-ज्यौं, हूँ है लांबी मोट्टी ।'

श्रीर देखिए उनके बालकृष्ण शिकायत करने में कितने उस्ताद हैं :—

'मैया ! मोहिं दाऊ बहुत खिभायौ ।

मोसों कहत मोल कौं लीन्हौं, तू जसुमति कब जायौ ।

कहा करौं इहि रिस के मारे, खेलन हौं नहिं जात ।

पुनि-पुनि कहत कौन है माता, को है तेरो तात ?'

इतनी सुन्दर गद्दी हुई शिकायत से बाल-जीवन का सौन्दर्य फूटा पड़ता है। सूर ने ऐसी शिकायतों की सृष्टि में अपने हृदय की सारी सरलता उँडेल दी है। बाल-मनोविज्ञान में उनकी पहुँच कहाँ तक है, इसका अनुमान इन पंक्तियों से लगाइए :—

'मैया ! मैं नहिं माखन खायो ।

ख्याल परै ये सखा सबै मिलि मेरे मुख लपटयौ ।

देखि तुही सीके पर भाजन, ऊँचे धरि लटकायौ ।

हौं जू कहत नान्हें कर अपनैं मैं कैसें करि पायौ ।'

यह है सफेद भूठ ! पनिहारिनों को तग करने में, गोपिकाओं के वस्त्र नोचने में, खेल में बाजी हार जाने पर दाँव न देने में, अपनी बारी आने पर सत्र को थका देने में, माखन चुराकर खाने में सूर के बालकृष्ण कितनी बार भूठ बोले हैं, कैसी मीठी-मीठी बातें उन्होंने बनाई हैं, कैसे अपने गोप-स्वालों को छुकाया है, इससे 'सूर-सागर' भरा पड़ा है। उलाहना मिलने पर

उनके बालकृष्ण की अच्छी तरह मरम्मत भी हुई है। पाँच वर्ष की अल्पावस्था में ही उन्होने गोकुल में इतना उत्पात किया कि बेचारे नन्द वृन्दावन में आकर रहने लगे।

वृन्दावन में बालकृष्ण की शरारतों ने दूसरा रूप धारण कर लिया। उन्हें गाय चराने की धुन सवार हुई। यशोदा से हट करने लगे :—

‘आजु मैं गाइ चरावन जैहौं।

वृन्दावन के भौँति भौँति फल अपने कर मैं खैहौ’।

पाँच वर्ष का बालक और गोचरण की कठिनाइयाँ! यशोदा सम्झाती हैं, भय दिखाती हैं, परन्तु उनके अनुनय-विनय का बालकृष्ण पर कोई प्रभाव ही नहीं पड़ता। वह जाते हैं, बन-बन घूमते हैं, तरह-तरह के खेल खेलते हैं, मुरली बजाते हैं, सब को रिझाते हैं और फिर यह शिकायत लेकर आते हैं :—

‘मैया ! हों न चरैहौं गाइ।

सिगरे ग्वाल विरावत मोसों, मेरे पाइ पिराइ।

जौ न पत्याहि, पूछि बलदाउहिं, अपनी सौह दिवाइ।’

कितना भोलापन है इस शिकायत में और कितनी सुन्दर योजना है गवाही की बात में! न बलराम कसम खाएंगे और न भेद खुलेगा! सुर के बालकृष्ण ने अपने इस भोलेपन से अनेक अवसरों पर लाभ उठाया है। इस प्रकार जहाँ उन्होने लौकिक चरित्र-द्वारा सब के मन पर विजय प्राप्त की है वहाँ उन्होने अलौकिक-चरित्र द्वारा सब को आश्चर्य चकित भी किया है। गोकुल में पूतना-बध और काग-बध तथा वृन्दावन में काली-दमन आदि सम्बन्धी लीलाओं में उन्होने अपने जिस अलौकिक रूप की प्रतिष्ठा की है वह उनके भक्तों की उपासना का क्षेत्र विस्तृत करने में समर्थ है। उनके इस रूप को यदि हम किसी रस की परिभाषा में व्यक्त करना चाहें तो हम इसे अद्भुत रस कह सकते हैं।

(२) रति-वर्णन—रति-वर्णन के अन्तर्गत कृष्ण की भावती लीलाओं को स्थान दिया जाता है। इन लीलाओं का केन्द्र वृन्दावन है। परन्तु इनका आभास गुप्त रूप से गोकुल में ही मिलने लगता है। गोकुल में

माखन-चोरी करते समय गोपिकाओं से जो छेड़छाड़ होती है वही इन लीलाओं की पृष्ठभूमि हैं। गोकुल की एक गोपिका की शिकायत सुनिः-

‘ग्वालिनि उरहन के मिस आई ।

नंद-नंदन तन-मन हरि लीन्हौं, बिनु देखैं छिन रख्यो न जाई ॥

सुनहु महरि अपने सुत के गुन, कहा कहौं किहि भौंति बनाई ।

चोली फारि, हार गहि तोरयो, इन बातनि कहौं कौन बड़ाई ॥

माखन खाइ, खवायौ ग्वालनि, जो उबरयो सो दियौ लुड़ाई ।

सुनहु ‘सूर’ चोरी सहि लीन्ही, अब कैसे सहि जाति दिठाई ॥’

गोपिका के उक्त उलाहने में जो ‘रति’ का भाव है वह सूर की सेवा-भक्ति के कारण गोकुल में दब गया है, पर वृन्दावन के उन्मुक्त वातावरण में वह उभर आया है। यहाँ हमें यह स्मरण रखना चाहिए कि वृन्दावन सूर की उपासना का क्षेत्र नहीं, उनकी साधना का क्षेत्र है। इस क्षेत्र में उनकी भक्ति ‘सखा-भाव’ की है। इसलिए उनकी तत्सम्बन्धी रचनाओं में माधुर्य का प्राबल्य है। पद मुक्तक ही हैं, पर उनमें कही प्रबन्ध प्रधान है, कहीं भाव ! आलमन कृष्ण हैं, वही कृष्ण जो यशोदा के लिए बालक, पर गोपिकाओं के लिए भौंति-भौंति की केलि करनेवाले तृण कृष्ण ! उनके प्रति गोपिकाओं का जो रति-भाव है वह धीरे-धीरे बढ़ता है और अन्त में ‘महारस’ का रूप धारण करता है। ‘रति-भाव’ के दो उद्दीपन विभाव हैं : (१) कृष्ण का रूप और (२) कृष्ण की मुरली। आश्रय भी दो हैं : (१) गोपिकाएँ और (२) राधा। सूर ने अपने रति-वर्णन में गोपिकाओं को राधा से अलग रखा है। कृष्ण किस कौशल से गोपियों को बुलाते, उन्हें खिन्नाते और उन्हें रिक्ताते हैं, इसे ‘सूर-सागर’ में कहीं भी देखा जा सकता है। कृष्ण के रूप-सौंदर्य से प्रभावित गोपियों की दशा का चित्र इन पंक्तियों में देखिए :—

‘श्याम-अंग जुवती निरखि भुलानी ।

कोउ निरखति कुंडल की आभा, इतनेहिं मँझ बिकानी ॥

निरखि कपोल निरखि कोउ अटकी, सिधिल भई ज्यों पानी ।

देह-गेह की सुधि नहिं काहूँ, हरपति कोउ पड़ितानी ॥’

और फिर वही गोपिकाएँ कहती हैं :—

‘नैननि सौं भगरौ करिहौ री ।

कहा भयो जौ स्याम-संग है, बाँह पकरि सम्मुख लरिहौ री ॥

जनमहिं ते प्रतिपाल बड़े किये, दिन-दिनकौ लेखौ करिहौ री ।

रूप-लूट कीन्हीं तुम काहै, अपने बाँटे को धरिहौ री ॥

एक मातु-पितु, भवन एक रहे, मैं काहैं उनकौ डरिहौ री ।

सूर अंस जो नही देहिगो, उनकें रंग मैं हूँ दरिहौ री ॥’

गोपिकाओं की यह सहज ईर्ष्या आँखों के प्रति हीनही, वरन् उस मुरली के प्रति भी है जो कृष्ण के अधर-रस का निरन्तर पान करती रहती हैं :—

‘मुरली कहै सु स्याम करै री ।

वाही कैं बस भए रहत हैं, बाकें रंग ढरै री ॥

धर-वन, रैन-दिना संग डोलत, कर तैं करत न न्यारी ।

आई बन बलाइ यह हमकौ, कहा दीजियै गारी ॥’

अपने नयन और कृष्ण की मुरली के प्रति गोपिकाओं का यह ईर्ष्या भाव तरुण कृष्ण के प्रति उनके गुप्त अनुराग का द्योतक है। इस गुप्त अनुराग का उद्घाटन होता है चीर-हरण लीला के अवसर पर। जब कृष्ण ने ‘बसन हरे सब कदम चढ़ाए’ तब गोपिकाएँ कहती हैं :—

‘हमरे अंबर देहु मुरारी !

लै सब चीर कदम चढि बैठे, हम जल-माँझ उघारी ॥’

गोपिकाओं के इस अनुनय-विनय पर कृष्ण चीर नहीं देते, वदते हैं :—

‘लाज ओट यह दूरि करौ ।

जोइ मैं कहौं, करौ तुम सोई, सकुच वापुरिहि कहा करौ ॥

जल तैं तीर आइ कर जोरहु, मैं देखौं, तुम बिनय करौ ।

पूरन ब्रत अब भयौ तुम्हारौ, गुरु जन-संका दूरि करौ ॥’

भावती-लाली का आरम्भ इसी चीर-हरणलीला से होता है। इस लीला में चीर-हरण का उद्देश्य केवल ‘गुरुजन-संका’ का निवारण करना है। जब तक यह शंका बनी है, तब तक ‘रति-भाव’ की भक्ति हो ही नहीं सकती। शंका, भय, लज्जा, संकोच आदि रति-भाव के विकास में

भाषक हैं। कृष्ण इसी बात की ओर संकेत करते हैं और कहते हैं 'अब अंतर मो सौ जनि राखहु ।' और यदि अंतर रखोगी, मुझसे पर्दा करोगी तो फिर मैं तुम्हें प्राप्त नहीं हो सकूँगा। भावती-लीला के आरंभ में कृष्ण के इस संकेत का महत्व समझ लेने के बाद गोपिकाओं के चरित्र पर आक्षेप करने का स्थान नहीं रह जाता। कृष्ण कहते हैं :—

'जप-तप करि तनु अब जनि गारौ । तुम घरनी, मैं कन्त तुम्हारौ ।

सरद रास तुम आस पुराऊँ । अंकम भरि सब कौ उर लाऊँ ॥

गोपिकाएँ अपने-अपने घर जाती हैं, परन्तु उन्हें चैन कहाँ ! जैसे-तैसे शरद ऋतु आती है और वे कृष्ण के पास पहुँचती हैं ! कृष्ण कहते हैं :—

'यहि बिधि वेद-मारग सुनो ।

कपट तजि पति करौ पूजा, कहा तुम जिय गुनौ ।

कन्त मानौ भव तरौगी, और नहिंन उपाय ।

ताहि तजि क्यों बिपिन आई, कहा पाथौ आई ॥'

देखा कृष्ण की परीक्षा लेने का ढङ्ग ! कैसी उल्टी शिक्षा दे रहे हैं वह ! कोई डिगे तो डिग जाय, पर गोपियाँ डिगनेवाली नहीं हैं। वे कहती हैं :—

'तुम पावत हम घोष न जाहीं ।

कहा जाहि लैहैं ब्रज में हम, यह दरसन त्रिभुवन में नाहीं ॥

तुमहू तें ब्रज हितू कोऊ नहि, कोटि कहौ नहि मानैं ।

काके पिता, मात हैं काके, काहूँ हम नहि जानैं ॥

काके पति, सुत-मोह कौन को, घर हौं कहाँ पठावत ।

कैसो धर्म, पाप है कैसो, आस-निरास करावत ॥

हम जानैं केवल तुमहीं कौ, और वृथा संसार ।

सूर स्याम निठुराई तजियै, तजियै वचन-विकार ॥'

पास हो गई गोपिकाएँ कृष्ण की परीक्षा में और फिर कृष्ण ने उन्हें अंगीकार किया। यदि आप गोपिकाओं के इस प्रेम-प्रसंग पर ध्यान दीजिए तो पता चलेगा कि उन्होंने वेद की ऋचाएँ होकर भी वेद-मार्ग का अनुसरण नहीं किया, अनुसरण किया भक्ति-मार्ग का। इस प्रकार सूर

गोपियों के माध्यम से वेद-मार्ग पर भक्ति-मार्ग की विजय घोषित करते हैं।

राधा की स्थिति गोपिकाओं की स्थिति से विभिन्न है। दार्शनिक-दृष्टि से गोपिकाएँ यदि वेद की ऋचाएँ हैं तो 'राधा' ब्रह्म की शक्ति 'माया'। जैसे 'ब्रह्म' और 'माया' अभेद हैं उसी प्रकार कृष्ण और राधा। कृष्ण राधा से जब यह बात कहते हैं :—

‘प्रकृति पुरुष एरुहि करि जानहु, बातनि भेद करायौ।

जल-थल जहाँ रहौ, तुम बिनु नहिं, बेद उपनिषद गायौ।

द्वै तन जीव-एक हम दोऊ, सुख कारन उपजायौ।’

तब राधा कहती हैं :—

‘नेह पुरातन जानि स्याम की अति आनन्द भई।

प्रकृति पुरुष, नारी मैं, वै पति, काहै भूलि गई।

को माता, को पिता, बंधु को, यह तौ भेट नई।

जन्म-जन्म, जुग-जुग यह लीला, प्यारी जानि लई।

सूरदास-प्रभु की यह महिमा, यातै’ बिबश भई।’

यह है राधा और कृष्ण के बीच प्रेम-सम्बन्ध का रहस्य ! इस अदृष्ट सम्बन्ध का लौकिक आभास राधा और कृष्ण को उस समय मिलता है जब वह एक दिन खेलते-खेलते यमुना-तट पर पहुँचते हैं और वहाँ एक सुन्दर बालिका को देखकर उससे पूछते हैं :—

‘बृहत् स्याम कौन तू गोरी ।’

और फिर इसी पूछ-ताछ में :—

‘प्रथम सनेह दुहुँनि मन जान्यौ ।

नैन नैन कीन्हीं सब बातैं, गुप्त प्रीति प्रगटान्यौ ।’

यही गुप्त प्रीति प्रकट होकर 'लीला' का रूप धारण करती है। प्रश्न उठता है कि राधा-माधव के बीच होनेवाली इस प्रेम-लीला में राधा स्वकाया हैं अथवा परकीया। इस प्रश्न का उत्तर 'सूर-सागर' के पदों के आधार पर ही दिया जा सकता है। 'सूर-सागर' में राधा के दो रूप हैं : (१) रास-लीला के पहले का और (२) रास-लीला के बाद का। 'रास-लीला' के पूर्व राधा का रूप एक कन्या अथवा अनूढ़ा का रूप है। राधा

का यह रूप ही कृष्ण मे रति का आलम्बन है। इस सम्बन्ध मे यह ध्यान देने की बात है कि कृष्ण, राधा पर अनुरक्त होते हुए, भी लौकिक दृष्टि से, उनसे प्रेम का प्रस्ताव नहीं करते। प्रेम का प्रस्ताव करती हैं राधा और वह भी तब जब नन्द कहते है :—

‘कह्यौ वृषभानु की कुँवरि सों बोलिकै,

राधिका ! कान्ह घर लिए जा री ।’

सूर ने राधा-द्वारा प्रेम का प्रस्ताव किए जाने के लिए भागवत पर आधारित जिस प्रसंग की चर्चा की है वह लौकिक दृष्टि से एक अनूठा के लिए स्वाभाविक ही है। एकान्त मिला नहीं कि फल यह होता है :—

‘नवल गोपाल, नवेली राधा, नये प्रेम-रस पागे ।

अन्तर बन बिहार दोऊ क्रीडत, आपु-आपु अनुरागे ॥’

परन्तु गुप्त बात कभी-न-कभी प्रकट होकर ही रहती है। फलतः वृन्दावन की गली-गली मे राधा-कृष्ण के गुप्त प्रेम की चर्चा होने लगती है। राधा की माता राधा को समझाती-बुझाती हैं, नन्द के घर जाने से उसे रोकती हैं, बालिकाओं के साथ खेलने के लिए आदेश देती है, परन्तु इससे होता कुछ नहीं। राधा के रोम-रोम मे कृष्ण बस गए है। वह निकले भी तो कैसे निकले ! वियोग के क्षण कोटे नहीं कटते। ऐसी स्थिति मे जब एक दिन राधा कृष्ण को देख पाती हैं तब वह यह कहने से नहीं चूकती :—

‘मातु-पिता अति त्रास दिखावत ।

आता मोहिं मारन कौ धिरवै, देखे मोहिं न भावत ॥’

और फिर कहती हैं :—

‘कुल की कानि कहाँ लागि करिहौ ।

तुम आगें मैं कहौ जु साँची, अब काहू नहिं डरिहौ ॥’

इसलिए :—

‘प्राननाथ हो ! मेरी सुरति किन करौ ।’

‘सूर-सागर’ में राधा-कृष्ण के इस गुप्त प्रेम-व्यापार की ओर हम अश्रद्धा की दृष्टि से नहीं देखते। इसके दो कारण हैं : पहला तो यह कि सूर ने आरंभ मे ही उनको प्रकृति-पुरुष के रूप मे प्रतिष्ठापित कर दिया है

और दूसरा यह कि लौकिक दृष्टि से इस सपूर्ण प्रेम-व्यापार के पीछे नन्द और यशोदा का हाथ है। तात्पर्य यह कि सूर ने सर्वत्र राधा के अनूढा-रूप की रक्षा को है और उसे कलंकित होने से बचाया है।

राधा का दूसरा रूप है रास-लीला के बाद का रूप। परन्तु यह रास क्या है? इस पहले सूर के शब्दों में जान लीजिए :—

‘जाको व्यास वरणत रास ।

है गन्धर्व-विवाह, चित्त दै सुनो विविध विलास ॥’

स्पष्ट है कि महर्षि व्यास ने जिसे ‘रास’ की सजा दी है वह वस्तुतः कृष्ण का राधा के साथ गन्धर्व-विवाह है। इस विवाह के फलस्वरूप राधा अपने ऊढा अथवा विवाहिता रूप में हमारे सामने आती है। सूर ने गन्धर्व-विवाह के आयोजन-द्वारा जहाँ राधा के उच्छृङ्खल प्रेम को एक ओर संयत कर दिया है वहाँ दूसरी ओर उन्हें गोपिकाओं की श्रेणी से पृथक भी कर दिया है। अब विचारणीय यह है कि राधा की स्थिति स्वकीया की है अथवा परकीया की? ऊपरी दृष्टि से देखने पर राधा स्वकीया-सी जान पड़ती है; पर वह स्वकीया हैं नहीं, इसलिए कि उनका प्रेम न तो प्रकट है और न उनके माता-पिता एवं समाज-द्वारा समर्थित। ऐसी दशा में हम उनके प्रेम को परकीया-प्रेम ही मान सकते हैं। अपने इस परकीया-प्रेम-द्वारा ही उन्होंने कृष्ण पर ऐसा जादू डाला है कि :—

‘स्याम भए राधा-वस ऐसे ।

चातक स्वाति, चकोर-चंद-ज्यों, चक्रवाक-रवि जैसे ॥’

और फिर :—

‘तादिन ते वृषभानु नन्दिनी अनत जान नहिं दीन्हैं ।

सूरदास प्रभु प्रीति पुरातन यहि विधि रस बस कीन्हैं ॥’

वृन्दावन में राधा और कृष्ण के बीच यह प्रेम-व्यापार गुप्त रूप से ही चलता रहता है। इसमें न तो किसी प्रकार का कल्मष है और न किसी प्रकार का अश्रद्धा का भाव! गोपिकाएँ, राधा की सखियाँ और राधा—सब कृष्ण के प्रेम-सागर में डूबती-उतराती हैं, पर सब में संयम बना हुआ है, सब समझती और जानती-बुझती है कि कृष्ण परब्रह्म हैं, अन्तर्यामी हैं। सूर

के रति-वर्णन की यह विशेषता हिन्दी के वैष्णव-काव्य में अद्वितीय है ।

(३) भ्रमर-गीत — सूर की काव्य-साधना का तीसरा रूप है, भ्रमर गीत । यह सूर के काव्य का दार्शनिक पक्ष है, जिसकी प्रतिष्ठा वियोग की भाव-भूमि पर की गई है । यो राधा के मान करने अथवा कृष्ण के अन्त-ध्यान होने पर वृन्दावन में वियोग के क्षण आए हैं, परन्तु जिस वियोग की भाव-भूमि पर भ्रमर-गीत की रचना हुई है वह क्षणिक वियोग नहीं, दीर्घ कालीन है और उसका सम्बन्ध कृष्ण के मधुपुरी-प्रवास से है । एक दिन सुफलक-सुत वृन्दावन आते हैं और कृष्ण तथा बलराम को लेकर मधुपुरी चले जाते हैं । ब्रज के निवासियों को कृष्ण का इस प्रकार चले जाना अखर जाता है और वे उनके वियोग में तड़पने लगते हैं । माता यशोदा रो-रो कर कहती हैं :—

‘मिलन आस तन प्रान रहत है, दिन दस मारग ज्वैहौं ।

जौ न सूर आइहै इते पर, जाइ जमुन धँसि जैहौं ॥’

और गोपिकाओं का यह हाल है :—

‘हरि कौ मारग दिन प्रति जोवति ।

चितवत रहत चकोर चंद-ज्यौं, सुमिरि-सुमिरि गुन रोवति ।’

विरह के इसी सच्चे रूप पर सूर ने भ्रमर-गीत की रचना की है । यह सूर की अपनी कल्पना नहीं है । इस का विस्तृत परिचय भागवत के दशम स्कन्ध के ४६वे तथा ४७वे अध्याय में मिलता है । सूर ने उसी के आधार पर तीन भ्रमर-गीत लिखे हैं । उनका पहला भ्रमर-गीत चौपाई में लिखा गया है । यह भागवत का छायानुवाद है । इसमें ज्ञान-वैराग्य की विशेष चर्चा के पश्चात् ज्ञान पर भक्ति की विजय घोषित की गई है । गोरख-पंथियों, सहजयानी सिद्धों और निर्गुण-उपासक संतों की ‘बानियों’ का तत्कालीन हिन्दू जनता पर जो प्रभाव था उसका वर्णन उद्धव के मुख से कराकर सूर ने अपनी गोपिकाओं-द्वारा उसका उपहास कराया है । उद्धव कहते हैं :—

‘हृदय कमल में ज्योति विराजै । अनहद नाद निरन्तर बाजै ॥

इड़ा-पिंगला सुखमन नारी । सून्य सहज में बसैं मुरारी ॥’

× × ×

‘आपुहि पुरुष, आपु ही नारी । आपुहि वानप्रस्थ व्रतधारी ॥
आपुहि पिता, आपु ही माता । आपुहि अग्नि, आपु ही भ्राता ॥’
गोपिकाएँ उत्तर देती हुई कहती हैं :—

‘बार-बार ये बचन निवारे । भक्ति बिरोधी ज्ञान तुम्हारे ॥
होत कहा उपदेसे तेरे । नयन सुबस नाहीं अलि ! मेरे ॥’

इसी प्रकार उद्धव और गोपियों के बीच वाग्‍युद्ध होता है । इसमें सूर की कोई मौलिक सूक्त-ब्रूम नहीं है । इससे कुछ आगे बढ़ा हुआ सूरका दूसरा भ्रमर-गीत है । यह उनकी मौलिक रचना है और पदो मे है । इसमें उद्धव का गोपियों को उपदेश, गोपियों का उद्धव को उपालभ, उद्धव का कृष्ण के पास लौटकर गोपियों की अवस्था का वर्णन और कृष्ण का मूर्च्छित होकर गिरना—सब कुछ एक ही छन्द मे भर दिया गया है । पहले भ्रमर-गीत की भांति इसमें भी मधुकर नाम से उद्धव को संबोधित कर उपालभ दिया गया है जिससे भ्रमर की व्यंजना हो जाती है । भ्रमर के आने और उसके गुंजन करने का स्पष्ट उल्लेख नहीं है ।

सूर का तीसरा भ्रमर-गीत ही अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और अध्येय है । भागवत मे भ्रमर-गीत के प्रसंग के अन्तर्गत गोपिकाओं की भक्ति की रक्षा करते हुए भी भागवतकार ने ज्ञान के विरुद्ध एक शब्द भी नहीं कहा है और अन्त में उद्धव के ज्ञान-सदेश से उन्हें संतोष-लाभ करते हुए ही चित्रित किया है । परन्तु सूर के भ्रमर-गीत का यह उद्देश्य नहीं है । उनका उद्देश्य है, उद्धव का ज्ञान-गर्व विगलित करना और निर्गुणोपासना के स्थान पर सगुणोपासना की प्रतिष्ठा करना । उनके इस उद्देश्य की पूर्ति में गोपिकाएँ उनकी सहायिका हैं । उद्धव निर्गुणोपासक हैं, उन्हें अपने ज्ञान का गर्व है । यह गर्व टूटे कैसे ? भगवान सोचते हैं :—

‘यह तो करत जोग की बातें, जामैं रस जरिजात ॥’

× × ×

‘प्रेम भजन न नैकु याकै, जाइ क्यों समुझाई ।
सूर प्रभु मन यहै आनी, ब्रजहिं देउँ पठाए ॥’

इतना सोचना था कि भगवान ने उद्वव से कहा :—

‘तुरत ब्रज जाहु अपँग-सुत आजु ।

ज्ञान बुझाइ खबरि दै आवहु, एक पंथ द्वै काज ॥

जब तैं मधुवन कौ हम आए, फेरि गयौ नहिं कोइ ।’

उद्वव आ गये उनके कहने में । जाने के लिए तैयार हो गये । इधर वह मथुरा से ब्रज को रवाना हुए, उधर :—

‘जबहिं चले उधौ मधुवन तैं, गोपिन मनहिं जनाइ गई ।

बार-बार अलि लागे खवननि, कछु दुख, कछु हिय हष भई ॥

जह-तह काग उढावन लागी, हरि आवत उड़ जाहिं नही ।

समाचार कहि जबहि मनावति, उडि बैठत सुनि औचकहीं ॥’

ऐसे शुभ सगुन होने लगे और फिर इस घटना के कुछ देर बाद ही सारे ब्रज में यह समाचार फैल गया :—

‘कोउ माइ । आवत है तनु स्याम ।

वैसे पट, वैसिय रथ-बैठनि, वैसीयै उर-दाम ॥

जो जैसे तैंसैं उठि धाई, छौंढि सकल गृह-काम ।’

परन्तु जब उन्हें मालूम हुआ कि वह श्याम नहीं, कोई और हैं तब उनकी जो दशा हो गई उसका शब्द-चित्र इन पंक्तियों में देखिए :—

‘परी मुरछि धरनी ब्रजबाला, जो जहँ रही सुताहीं ॥

सपने की रजधानी हूँ गई, जो जागी, कछु नहीं ।

बार-बार रथ ओर निहारहिं, स्याम बिना अकुलाहीं ॥’

इस प्रकार सूर ने वियोग की जिस भाव-भूमि पर अपने अमर-गीत के दार्शनिक पक्ष की प्रतिष्ठ की है वह इतनी सटीक और उपयुक्त है कि उद्वव कुछ कहने के पहले ही अपने उद्देश्य में विफल हो जाते हैं । जब गोपिकाएँ बार-बार उनसे कुछ कहने के लिए अनुरोध करती हैं तब वह कहते हैं :—

‘कह्यौ तुमकौं ब्रह्म ध्यावन, छौंढि विषय बिकार ।

सूर पाती दई लिखि मोहिं, पढ़ौ गोप-कुमारि ॥’

गोप-कुमारियाँ पाती ले तो लेती हैं, पर उनकी दशा कैसी होती है, यह भी सूर के शब्दों में सुन लीजिए :—

‘निरखति अंक स्याम सुन्दर के बार-बार लावाति लै छाती ।
लोचन-जाल कागद-मसि मिलि कै ह्वै गई स्याम, स्यामजू की पाती ॥’

× × ×

‘कोउ ब्रज बाचत नाहिन पाती ।

कत लिखि-लिखि पठवत नंद-नन्दन कठिन विरह की काँती ॥

नैन सजल, कागद अति कोमल, कर-अँगुरी अति ताती ।’

परसैं जरै, बिलोकै भीजै, दुहूँ भांति दुख छाती ॥’

गोपिकाश्री की यह दशा देखकर उद्वव समझाते हैं—

‘जानिकर बावरी जनि होहु ।

तत्व भजै वैसी ह्वै जैहौ, पारस परसै लोहु ।

मेरो वचन सत्य करि मानौ, छाँडौ सब कौ मोहु ॥’

परन्तु उनकी इन बातों को वहाँ सुनता कौन है ! गोपिकाएँ
कहती हैं :—

‘उधौ ! कही सु फेरि न कहिए ।

जौ तुम हमै, जियायौ चाहत, अनबोल ह्वै रहिए ।’

× × ×

‘ऊधौ ! हमहिं न जोग सिखैयै ।

जिहि उपदेस मिलै हरि हमकौ, सो ब्रत-नेम बतैयै ॥’

× × ×

‘इहि उर माखन-चोर गड़े ।

अब कैसेँ निकसत सुनि ऊधौ ! तिरछे ह्वै जु अड़े ॥’

× × ×

‘तौ हम मानै बात तुम्हारी ।

अपनौ ब्रह्म दिखावहु ऊधौ ! मुकुट पितांबर धारी ॥’

× × ×

‘ऊधौ ! जोग जोग हम नाहीं ।

अबला सार-ज्ञान कह जानै, कैसे ध्यान धराहीं ॥

तेई मूँदन नैन कहत हौ, हरि मूरति जिन माही ।

ऐसी कथा कपट की मधुकर । हम तैं सुनी न जाहीं ॥’

उद्धव सबकी सुनते हैं, पर टस-से-मस नहीं होते। अकेले किससे-किससे उलझे ! फिर उनकी यह दशा देखकर एक गोपी खीभ उठती है और कहती है :—

‘ऊधौ । हमरी सौँ तुम जाहु ।

यह गोकुल पूनौ कौ चंदा, तुम हँ आए राहु ॥’

×

×

×

‘जोग बेचि कै तंदुल लीजै, बीच बसेरे खाहु ।

सूरदास जबहीं उठि जैहौ, मिटि है मन कौ दाहु ॥’

गोपिकाओं के मन का दाह मिटे या न मिटे, पर सूर के मन का दाह तो मिट ही जायगा, इसमें सन्देह नहीं। इससे यह न समझना चाहिए कि सूर ज्ञान-मार्ग के विरोधी थे। ऐसा समझना उनके प्रति अन्याय करना होगा। ‘भ्रमर-गीत’ से उन्होंने जो कार्य साधा है वह केवल यही था कि भक्ति-मार्ग, ज्ञान-मार्ग की अपेक्षा, अत्यन्त सुलभ है। उस समय इसकी अत्यन्त आवश्यकता थी। गोरख-पन्थी, कबीर-पंथी, सहजयानी-सिद्ध और योगियों ने भोली-भाली हिन्दू-जनता पर इतना गहरा प्रभाव जमा लिया था कि उसके आगे कोई किसीको कुछ समझना ही नहीं था। सूर से यह नहीं देखा गया। फलतः उन्होंने गोपिकाओं-द्वारा इस प्रभाव का उन्मूलन किया। उद्धव अपनी गाते रहे, पर उनकी बात किसी ने नहीं मानी। अन्त में उनका ज्ञान-गर्व ढह गया और वह यह कहने लगे :—

‘अब अति चकितवंत मन मेरौ ।

आयौ हो निरगुन उपदेसन, भयौ सगुन कौ चेरौ ॥’

और जब वह मथुरा लौट गये तब उन्होंने कृष्ण से यह कहा :—

‘सुनहु-स्याम वै सब ब्रज-बनिता, बिरह तुम्हारे भई बावरी ।

नाही बात और कहि आवत, छाँड़ि जहाँ लागि कथा रावरी ॥’

साथ ही उन्होंने यह भी स्वीकार किया :—

‘ब्रज मैं एक अचंभौ देख्यौ ।

मोर मुकुट-पीताम्बर धारे, तुम गैइनि संग देख्यौ ॥’

उनका इतना कहना था कि हो गई विजय भक्ति-मार्ग की। यही

कृष्ण चाहते थे और यही सूर की भी इच्छा थी। इस इच्छा की पूर्ति के लिए सूर ने अपनी गोपिकाओं को ऐसा साधा कि वे भागवत की गोपिकाओं से बाजी मार ले गईं। उन्होंने न तो भागवत की गोपिकाओं की तरह कृष्ण के चरित्र में दोष दिखाने की चेष्टा की और न नन्ददास की गोपिकाओं की भाँति ज्ञान छोटने की। उन्होंने आरम्भ से अन्त तक अपनी अनुभूति का ही परिचय दिया और उसी से उद्वेग को परास्त किया। यही सूर के भ्रमर-गीत की परम विशेषता है जिसके कारण वह हिन्दी के भक्ति-काव्य के प्रथम प्रणेता माने जाते हैं।

सूर-काव्य की अन्य विशेषताएँ

सूर का 'सूर-सागर' एक ऐसा सागर है जिसके अन्तराल में भाव-रत्नों के अतिरिक्त कुछ ऐसे ठोस रत्न भी मिलते हैं जो अपनी आभा से हमें चमत्कृत कर देते हैं। यहाँ उन्हीं के सम्बन्ध में हम संक्षेप में विचार करेंगे :—

(१) रूप-वर्णन—रूप-सौन्दर्य के प्रति आकृष्ट होना मानव का स्वभाव है। यही आकर्षण अन्ततोगत्वा प्रेम में परिणत होता है। नन्द, यशोदा, गोप, गोपिकाएँ—सब कृष्ण के रूप-सौन्दर्य से आकृष्ट होकर ही उनसे प्रेम करते हैं। कृष्ण का सौन्दर्य केवल उन्हीं तक सीमित नहीं है, वह असीम और व्यापक है। सूर कहते हैं :—

‘सुन्दर स्याम, सखा सब सुन्दर, सुन्दर वेष धरे गोपाल ।’

इस प्रकार सूर की साधना सौन्दर्य की महान् उपासना है। यही कारण है कि उन्होंने विभिन्न अवसरों पर कृष्ण के रूप-सौन्दर्य के स्फीत चित्र उतारे हैं। इससे सपूर्ण 'सूर-सागर' कृष्ण के रूप-चित्रों का 'अलङ्कार' बन गया है। इस 'अलङ्कार' में कृष्ण के सभी अंगों के कहीं एक साथ और कहीं अलग-अलग चित्र मिलते हैं। गाएँ चराकर आने के समय का उनका एक चित्र लीजिए :—

‘आवत मोहन धेनु चराए ।

मोर मुकुट सिर, उर बनमाला, हाथ लकुट, गोरज लपटाए ॥

कटि कछनी, किकिन-धुनि बाजति, चरन चलत नपुर-रव लाए ।

ग्वाल-मंडली मध्य स्यामवन, पीत बसन दामिनी लजाए ॥’

कितना सटीक और शुद्ध शब्द-चित्र है चरवाहे कृष्ण का । सूर ने अपनी भक्ति-भावना के विकास में ऐसे चित्रों से बहुत कुछ सहायता ली है । वह एक उच्च कोटि के चित्रकार हैं । अपने चित्रों में वह केवल रूप की वाह्य आकृतियों को ही स्पष्ट नहीं करते, वरन् उनके साथ-साथ वह चेष्टाओं, क्रीड़ाओं और अन्तर्भावों की स्थूल रेखाएँ भी अंकित कर देते हैं । यही उनके रूप-चित्रों की विशेषता है । शास्त्रीय दृष्टि से यदि देखा जाय तो कोई उपमा कृष्ण के रूप पर फबती ही नहीं :—

‘उपमा हरि-तनु देख लजानी ।

कोउ जलमै, कोउ बननि रहींदुरि, कोउ-कोउ गगन समानी ॥

मुख निरखत ससि गयौ अंबर कौ, तडित दसन, छवि हेरि ।

मीन, कमल, कर चरन, नयन डर, जल मै कियौ बसेरि ॥’

ऐसे रूप का चित्रण करना सूर की प्रतिभा का ही काम है । उन्होंने निकट से, दूर से, पार्श्व में खड़े होकर, कृष्ण के जैसे सजीव रूप-चित्र उतारे हैं वैसे अन्यत्र दुर्लभ हैं ।

(२) संस्कारों तथा उत्सवों के वर्णन—सूर ने अपने ‘सूर-सागर’ में छठी, अन्नप्राशन, वर्षगाठ, कनछेदन, उपनयन आदि संस्कारों का वर्णन करने के साथ-साथ हिंडोला, होली आदि उत्सवों का भी अत्यन्त सुन्दर वर्णन किया है । भगवान के कर्ण-भेद संस्कार का एक दृश्य लीजिए :—

‘कान्ह कुँवर कौ कनछेदन है, हाथ सुहारी भेली गुर की ।

रोवत देखि जननि अकुलानी, दियौ तुरत नौआ कौ घुरकी ॥’

होली में कृष्ण की कैसी गति बनी है, इसे भी देख लीजिए :—

‘खेलत श्याम फाग ग्वालन संग ।

एक गावत, एक नाचत, एक करत बहु-रंग ॥’

×

×

×

‘कनक कलसन घोरि केसर कर लिए ब्रज-नारि ।

जबहिं आवत देखि तरुनिन भजत दै किलकारि ॥’

सूर ने अपने उक्त वर्णनों में भारतीय परम्पराओं का विशेष रूप से ध्यान रखा है । इसलिए इनसे उनके लौकिक ज्ञान का अच्छा परिचय

मिलता है। इन सामाजिक आचारो के अतिरिक्त उन्होने साम्प्रदायिक आचारो का भी वर्णन किया है। इस प्रकार के आचारो को हम दो भागो मे विभाजित कर सकते हैं : (१) नित्य आचार और (२) नैमित्तिक आचार। नित्य आचारो के अन्तर्गत शृङ्गार, भोग, उत्थापन, संध्या, आरती, शयन आदि और नैमित्तिक आचारों के अन्तर्गत हिंडोला, चाचर, बसन्त आदि की गणना की जा सकती है। 'सूर-सागर' मे इन सब को उचित स्थान मिला है।

(३) मुरली का जादू—सूर के सयोग शृङ्गार मे मुरली का महत्व-पूर्ण स्थान है। भागवत् मे बताया गया है कि कृष्ण जब अपनी मुरली को अपने कोमल अवरों पर रखते हैं और उससे स्वर निनादित होता है तब सर्वज्ञ होकर भी ब्रह्मा, विष्णु, महेश आदि देवतागण मुग्ध हो जाते हैं। सूर ने मुरली को इसी भाव से अपने साहित्य मे स्थान दिया है। उनके कृष्ण की मुरली से निकला हुआ सगीत विश्व-संगीत है जिसमे अद्भुत तन्मयता और विचित्र आकर्षण हैं। गोप-गोपियों ही नहीं, सारा ब्रज उनकी मुरली पर मस्त है। पशु-पक्षी, गौएँ आदि उस मुरली से निकली हुई मधुर ध्वनि पर आत्म विभार हो जाती है। इसलिए वह खाते-पीते, खेलते-कूदते, उठते-बैठते, सोते-जागते हर समय कृष्ण के साथ रहती है। उसका इतना दुलार देखकर गोपियों उससे ईर्ष्या करती है। सूर-साहित्य मे वह कही उद्दीपन का काम करती है, कही रूपक की सृष्टि करती है, कही रहस्यवादी बन जाती है और कही अलौकिक चरित्र का प्रदर्शन करती है। नाना रूप हैं उस मुरली के। कृष्ण की भाँति उनकी मुरली भी नानारूपिणी है और भक्तों की भक्ति-भावना का आधार है।

(४) प्रकृति-वर्णन—सूर-सागर के नायक श्रीकृष्ण है। ब्रज-भूमि उनका रङ्ग-स्थल है। यही उनकी लीलाओं का उदय और विकास हुआ है। प० चन्द्रबली पाण्डे के मत से सूर ने कृष्ण की ब्रज-लीला को दो रूपों मे ग्रहण किया है : (१) सहज विलास के रूप में और (२) शत्रु-संहार के रूप में। इसलिए उन्होंने प्रकृति को भी दो रूपों में चित्रित किया है। सहज विलास के रूप में ब्रज की प्रकृति मधुर, कोमल और उदात्त

हैं। इसके विरुद्ध शत्रु-संहार के रूप में ब्रज की प्रकृति उग्र है। इस प्रकार सूर ने प्रकृति के कोमल और उग्र, दोनो रूपों के चित्र सफलतापूर्वक उतारे हैं।

सूर ने प्रकृति का चित्रण किसी-न-किसी प्रसङ्ग के अन्तर्गत ही किया है। गोकुल में बालकृष्ण को जगाते-समय यशोदा कहती हैं :—

‘जागिये ब्रजराज कुँअर कमल-कुसुम फूले।

कुमुद-वृन्द संकुचित भए, भृङ्ग लता भूले ॥’

प्रातःकाल के इस सीधे-सादे चित्र में कृष्ण की अवस्था की वृद्धि के साथ-साथ गम्भीरता आती जाती है। देखिए, प्रातःकाल का यह दूसरा चित्र कितना व्यापक है :—

‘जागिये गोपाललाल ग्वाल द्वार ठाढे।

रैनि-अंधकार गयो, चन्द्रमा मलीन भयो,

तारागन देखियत नहि तरनि किरन बाढे ॥

मुकलित भये कमल-जाल, गुँज करत भृङ्गमाल,

प्रफुलित बन पुहुप द्वार कुमुदिनी कुहलानी।

गधर्व गुणगान करत, स्नान दान नेम धरत,

हरत सकल पाप वदत विप्र वेद-वानी ॥’

सूर के प्रातःकाल के चित्र बड़े सुन्दर हैं। उन्होंने षट् ऋतुओं का भी वर्णन किया है, पर है सब किसी-न-किस प्रसङ्ग के अन्तर्गत ही। षट्-ऋतुओं में बसन्त, वर्षा और शरद के चित्र अत्यन्त सुन्दर और प्रभावोत्पादक हैं। रास-लीला के प्रसङ्ग में शरद और होली-धमार के प्रसङ्ग में बसन्त के चित्र उतारे गए हैं। इन चित्रों में संयोग-भृङ्गार की उत्कृष्टता ही दृष्टिगोचर होती है। वर्षा-ऋतु के चित्रों में संयोग के आनन्द की व्यञ्जना कम, वियोग-वेदना और भय की व्यञ्जना अधिक है। कृष्ण के संयोग और वियोग का जो प्रभाव गोपिकाओं के हृदय पर पड़ता है वही प्रकृति पर भी। ‘नाचत नहीं मोर ता दिन तैं बोलै न वर्षा-काल’ यदि वियोग-वेदना से प्रभावित प्रकृति का चित्र है तो ‘किलकि-किलकि कुल सहित आप मङ्गल गायो’ संयोग के आनन्द से प्रभावित प्रकृति का चित्र है। प्रकृति के इन उल्लासमय और विषादमय

चित्रों के अतिरिक्त सूर ने प्रकृति का जो उग्र रूप अंकित किया है उसका भी एक नमूना लीजिए :—

‘गिरि पर बरषन लागे बादर ।

मेघवर्त्त, जलवर्त्त, सैन सजि, आए लै-लै आदर ॥

सलिल अखड धार धर टूटत, किये इन्द्र मन सादर ।

मेघ परस्पर यहै कहत है, धोइ करहु गिरि खादर ॥’

प्रकृति के ऐसे उग्र चित्र ‘सूर-सागर’ में बहुत कम ही हैं। सूर ने प्रायः प्रकृति के कोमल अंगों का ही चित्रण किया है। कृष्ण की सयोग-लीला के प्रसंग में वह प्रकृति को अपनी आँखों से देखते हैं, पर जब कृष्ण वृन्दावन से मथुरा चले जाते हैं तब वह प्रकृति को अपनी आँखों से न देखकर गोपिकाओं की आँख से देखते हैं। तात्पर्य यह कि सयोगावस्था में प्रकृति उनके साथ है, पर वियोगावस्था में वह गोपिकाओं के साथ है। यही कारण है कि वह सयोग-शृङ्गार के उद्दीपन में प्रकृति को जो महत्त्व देते हैं, वह विप्रलम्भ के उद्दीपन में नहीं। कृष्ण के वियोग में प्रकृति प्रायः उसी प्रकार क्षीण और व्याकुल है जिस प्रकार गोपिकाएँ। दोनों की दशा एक-सी ही है। जब मधुवन को हरा-भरा देखकर वे प्रकृति को अपने समान नहीं पाती तब वे उस पर व्यग्न करने से बाज नहीं आती। वे यही तो कहती हैं :—

‘मधुवन ! तुम क्यों रहत हरे !

विरह-वियोग स्याम सुन्दर के ठाढे क्यों न जरे ॥’

इससे स्पष्ट है कि गोपिकाओं ने अपनी विरहावस्था में प्रकृति को सर्वत्र विषादमय रूप में ही नहीं देखा है। जहाँ उन्होंने प्रकृति का उल्लास-मय रूप देखा है वहाँ उस पर उन्होंने या तो व्यग्न किया है या यह :—

‘बिन गोपाल वैरिन भई कुजै ।

तब यह लता लगति अति शीतल, अब भई विषम ज्वाल की पुंजै ॥’

इस प्रकार गोपियों प्रकृति को कभी अपने ही समान दुखी देखकर संतोष लाभ करती हैं, कभी उसे हरा-भरा पाकर उस पर व्यग्न करके अपने मन की खीझ मिटाती हैं और कभी उसे अपने वैरिन के रूप में देखकर अनुत्स हो उठती हैं।

(५) चरित्र-चित्रण—चरित्र चित्रण की दृष्टि से सूर अपनी सीमा के भीतर बहुत सफल हुए हैं। उनके कृष्ण लीला-पुरुष हैं। 'सूर-सागर' की समस्त लीलाओं का सीधे उन्हीं से सम्बन्ध है। वह प्रत्येक लीला के केन्द्र हैं और उनकी प्रत्येक लीला अपने में पूर्ण है। उनके कार्य-क्षेत्र तीन हैं : (१) ब्रज (२) मथुरा और (३) द्वारिका। ब्रज में हमें उनके (यशोदा की दृष्टि से) शैशव एव बाल-रूप और (गोपिकाओं की दृष्टि से) तरुण-रूप के दर्शन होते हैं। इसके पश्चात् वह मथुरा चले जाते हैं। मथुरा में हमें उनके राज-नीतिक-रूप का और द्वारिका में उनके सत्ताधारी रूप का दर्शन होता है। अपने इन समस्त रूपों में कृष्ण लौकिक भी हैं और अलौकिक भी। सूर ने उनके इन दोनों रूपों का चित्रण बड़ी सुन्दरता से किया है। कृष्ण अपनी वाल्यावस्था और यौवन-काल में जितने चपल हैं उतने ही राजा होने पर शान्त हैं। उनमें अपार सौन्दर्य, अपार शक्ति है। वह अपने सहज सौन्दर्य से चर, अचर, देव, किन्नर सबको अपनी ओर आकृष्ट कर लेते हैं और अपनी शक्ति से सब को चमत्कृत कर देते हैं। सूर ने उनके राजत्वकाल का चित्रण नहीं किया है। उनके मथुरा चले जाने पर सूर की आत्मा ब्रज में ही निवास करती है। सूर अपनी आँखों से उनका जो वैभव ब्रज में देख चुके हैं उसके सामने उनका राज-वैभव तुच्छ है।

राधा पहले कन्या के रूप में हमारे सामने आती हैं। वह अत्यन्त चपल और सुन्दर हैं। अपने रूप-सौन्दर्य से वह पहले दिन ही कृष्ण को आकृष्ट कर लेती है। वह अपने प्रेम-निष्ठा में भी बेजोड़ हैं। कृष्ण की लीलाओं के साथ-साथ उनके प्रेम का विकास होता है। धीरे-धीरे वह कृष्ण के रूप-सौन्दर्य की अनन्य पुजारिण बन जाती है और उनके प्रेम को व्यक्तिगत रूप से भोगना चाहती है। उनके प्रेम में ऐहिकता नहीं, आध्यात्मिकता है। कृष्ण के मथुरा चले जाने पर उन्हें जो दुःख होता है उसे वही जानती है। वह अपने वियोग में मूक है, शान्त हैं। उनमें आह-कराह नहीं है। वह बड़े संयम से वियोग-जन्य दुःख को सहन करती है। एक बार कुरुक्षेत्र में कृष्ण से उनकी भेट होती है, पर उस अवसर पर भी वह मौन है। होता केवल इतना है कि :—

‘माधव राधा के संग रचिराधा के माधव रंग रई ।’

सूर ने गोपिकाओं का चित्र एक अत्यन्त विशाल चित्रपट पर अंकित किया है। गोपियाँ प्रत्येक अवस्था में कृष्ण का साथ देती हैं। समस्त लीलाओं में प्रधान भाग उन्हीं का है। ऐसा जान पड़ता है कि प्रत्येक लीला का आयोजन उन्हीं के बल पर किया गया है। बचपन से वे कृष्ण के साथ हैं और मथुरा-गमन तक उनके साथ रहती हैं। उनका चित्रण अत्यन्त सरल, अत्यन्त मधुर तथा परस्पर कपट विहीन नायिकाओं के रूप में हुआ है। सूर ने उनका वर्गीकरण नहीं किया है और न उनके वस्त्र, रूपादि का ही परिचय दिया है। उनके मनोविज्ञान में कोई विभिन्नता भी नहीं है। सब एक हैं। वे लौकिक दृष्टि से परकीया, पर आध्यात्मिक दृष्टि से स्वकीया हैं।

यशोदा के चरित्र में मातृत्व प्रधान है। वह कृष्ण की माता हैं, ग्रामाधिपति नन्द की पत्नी हैं, पर अपनी इन परिस्थितियों का उन्हें गर्व नहीं है। वह अत्यन्त सरल-हृदया हैं। उन्हें प्रौढ़ावस्था में कृष्ण मिले हैं, इसलिए कृष्ण के प्रति उनका वात्सल्य उमड़ पड़ा है, उसमें उफान आ गया है। उनका प्रत्येक क्षण बालकृष्ण में केन्द्रित रहता है। सूर ने नन्द के चरित्र की ओर इतना ध्यान नहीं दिया है जितना कि यशोदा की ओर। पर यशोदा के साथ-साथ उनका भी चरित्र-चित्रण हो जाता है। दोनों में समान रूप से वात्सल्य का विकास हुआ है। नन्द उतने भावुक नहीं हैं, जितनी यशोदा हैं।

गोप कृष्ण के सच्चे सखा के रूप में चित्रित किए गए हैं। उनमें जो प्रौढ़ हैं वे वात्सल्य-भाव से श्री कृष्ण की लीला में भाग लेते हैं और जो किशोर अथवा युवा हैं वे सखा के रूप में। वे देवताओं के अवतार माने गए हैं। उद्धव भी श्रीकृष्ण के सखा हैं। वह भक्त नहीं, ज्ञानी हैं। उनका ज्ञान-गर्व तोड़ने के लिए कृष्ण मथुरा से उन्हें ब्रज में गोपियों को निराकार उपासना की शिक्षा देने के लिए भेजते हैं। ज्ञानी पण्डित होने के कारण सांसारिक बातों से वह बहुत कम परिचित हैं; इसलिए गोपियाँ उन्हें बात-बात में परास्त कर देती हैं। इस प्रकार सूर के उद्धव भागवत के उद्धव से

भिन्न हो जाते हैं। भागवत के उद्धव अपनी निर्गुण-उपासना के प्रचार में विजयी होते हैं। सूर के उद्धव शानी हैं अवश्य, पर उनमें उतना पांडित्य नहीं है जितना कि भागवत के उद्धव में। सूर को ऐसा करना अर्भष्ट नहीं है; मुक्ति-प्राप्ति में वह ज्ञान-मार्ग को अधिक उपयोगी नहीं समझते। भागवत में भक्ति के साथ ज्ञान की महिमा है और सूर-साहित्य में भक्ति की महिमा ज्ञान की अपेक्षा अधिक है। इसीलिए सूर ने अपने उद्धव को गोपियों से परास्त करा दिया है।

(६) गोचारण-काव्य—गोचारण-काव्य 'सूर-सागर' की एक विशेषता है। हिन्दी-काव्य को यह उनकी अनुपम देन है। अपनी इस देन में उन्होंने भारतीय सभ्यता के एक प्रधान अंग का प्रतिनिधित्व किया है। कृत्रिम सभ्यता की सीमा से दूर, प्रकृति के सुरम्य प्रांगण में स्वच्छन्द विचरण करने वाली आदिम भावना ही इस काव्य की एक मात्र जननी है। सूर के इष्ट देव कृष्ण भी इस भावना से ओत-प्रोत हैं। नन्द और यशोदा की गोद में बैठकर उन्होंने इस भावना को ग्रहण किया है और गोप-कुमारों के संसर्ग से कालिन्दा के तट पर तथा करोल के कुंजों एवं उपवनों में गोचारण के बहाने उसका विकास किया है। यशोदा के बिना कहे ही कृष्ण गाएँ चराने के लिए आग्रह करते हैं। उनकी इस बाल-आग्रह में विनोद का भाव तो है ही, गो-पालन का भाव भी है। उन्हें गाएँ इतनी प्रिय हैं जितने गोप-कुमार। गाएँ भी अपने पालक कृष्ण को खूब पहचानती हैं। वे कृष्ण के साथ उसी प्रकार उछलती-कूदती और उनकी मुरली की मधुर ध्वनि सुनकर आनन्द-विभोर होती हैं जिस प्रकार गोप-कुमार। कृष्ण के वियोग का भी उनपर पूरा प्रभाव है। पशु जगत का उनके प्रति यह अनुराग उनके अलौकिक रूप का साक्षी तो है ही, साथ ही उनकी अहिंसात्मक वृत्ति का भी द्योतक है।

सूर की रस-योजना

'सूर-सागर' है तो प्रेम-सागर, पर उसमें अन्य रस भी मिलते हैं। हम यहाँ संक्षेप में उसकी रस-योजना पर विचार करेंगे :—

(१) शृङ्गार रस—‘सूर-सागर’ में शृङ्गार-रस को प्रथम स्थान मिला है। इसके दो पक्ष हैं : (१) संयोग और (२) वियोग। ‘सूर-सागर’ में इन दोनों पक्षों को स्थान दिया गया है। कृष्ण ने ब्रज में जितनी लीलाएँ की हैं उनमें संयोग-शृङ्गार का वर्णन है। इन लीलाओं में कृष्ण के दो रूप हैं : (१) गोपियों के संबन्ध से गोपीकृष्ण और (२) राधा के संबन्ध से राधा-कृष्ण। कृष्ण और गोपिकाओं के बीच संयोग-शृङ्गार पोषित और परिपुष्ट होकर कृष्ण और राधा के बीच अपनी परीकाष्ठा को पहुँचता है। कहने का तात्पर्य यह कि आरम्भ में कृष्ण का जो बहुवल्लभ रूप है वह धीरे-धीरे विकसित होकर राधा-कृष्ण का रूप धारण करता है। यही सूर के संयोग-शृङ्गार की विशेषता है। इस विशेषता के कारण ही संयोग-सुखो के अनेक आह्लादकारी प्रसंग-विधान उनकी रचना में मिलते हैं। पनघट-लीला, चीर-हरण-लीला, मान-लीला, दान-लीला, रास-लीला, सब में संयोग की उत्कल्लता है और सब प्रेम से लबालब हैं। यहीं तक मूर अपने कृष्ण के साथ हैं। ब्रज से जब उनके कृष्ण मथुरा चले जाते हैं तब वह उनके साथ वहाँ न जाकर ब्रज में ही गोपिकाओं और राधा के साथ रहते हैं और उनकी वियोग-वेदना से द्रवीभूत हो उसका वर्णन करते हैं। इस प्रकार के वर्णन में उनके विरहणियाँ के दो रूप हैं : (१) उद्वेग के आने के पहले का रूप और (२) उद्वेग के आने के बाद का रूप। उद्वेग के ब्रज में आने के पूर्व विरहणियों के जो वियोग-चित्र उतारे गए हैं उनमें उनकी एक दशा, वियोग-दशाओं का, चित्रण मिलता है, पर उद्वेग के आने पर उनके प्रेम की अनन्य तन्मयता ही सर्वत्र दिखाई गई है। तात्पर्य यह कि कृष्ण के वियोग में विरहणियों की वेदना ने जो उच्छृंखल रूप धारण कर लिया था वह अन्त में सयमित और मर्यादित हो गया है। इस प्रकार संयोग-शृङ्गार की भाँति ही सूर का वियोग-शृङ्गार भी धीरे-धीरे विकसित होकर अपनी परीकाष्ठा पर पहुँचा है।

(२) वात्सल्य रस—वात्सल्य रस के वर्णन में सूर बेजोड़ हैं। इसके अन्तर्गत माता के हृदय की प्रत्येक स्थिति के जैसे मनोवैज्ञानिक चित्र उन्होंने उतारे हैं वैसे विश्व के किसी साहित्य में नहीं हैं। गोकुल में, ब्रज

में, मधुपुरी में, द्वारिका में—कृष्ण जहाँ-कहीं भी रहते हैं, यशोदा का हृदय उनके साथ है। दुष्ट-दलन के लिए कृष्ण के मथुरा जाते समय यशोदा क्या चाहती हैं—यह समझने की बात है :—

‘यशोदा बारबार यों भाखै।

है कोउ ब्रज में हितू हमारो, चलत गुपालहि राखै ॥

कहा काज मेरे छगन-मगन कौ, नृप मधुपुरी बुलाए।

सुफलक-सुत मेरे प्राण हतन कौं, काल-रूप हूँ आए ॥

बहु ए गो-धन हरौ कंस सब, मोहिं बन्दि लै मेलौ।

इतने ही सुख कमल-नैन मेरी अंखियन आगे खेलौ ॥’

माता के हृदय को सूर ने जितने सुन्दर शब्दों में और जिस ढब से खोला है, उतने सुन्दर शब्दों में और उस ढब से उसे कोई नहीं खोल सका है। इसे और भी अधिक समझने के लिए यह पद पढ़िए और अनुभव कीजिए कि उन्होंने यशोदा के हृदय को कितनी गहराई तक परखा है :—

‘संदेसो देवकी सौं कहियो।

हौं तो धाय तिहारे सुत की, करत मया ही रहियौ ॥

जदपि देव तुम जानत उनकी, तऊ मोहिं कहि आवै।

प्रात होत मेरे लाल लडैतैं माखन रोटी भावै ॥’

कृष्ण मथुरा में उतने बड़े ही नहीं हैं जितने बड़े वह गोकुल में थे, फिर भी यशोदा उन्हें उसी रूप में देखती हैं। उनके लिए तरुण कृष्ण बालकृष्ण ही हैं। यही सच्चा वात्सल्य भाव है और सूर इसके अमर चित्रकार। उन्होंने सौ-सौ तरह से इसके चित्र उतारे हैं।

(३) अद्भुत रस—सूर ने वात्सल्य के अन्तर्गत ही अद्भुत रस को स्थान दिया है। यह रस भी सूर को उतना ही प्रिय है जितना वात्सल्य। वात्सल्य के अन्तर्गत जहाँ उन्होंने कृष्ण की शिशु-लीलाओं एवं बाल-लीलाओं का चित्रण किया है वहाँ अद्भुत के अन्तर्गत उनकी अद्भुत लीलाओं का। इससे यह न समझना चाहिए कि अद्भुत लीला कोई स्वतंत्र लीला है। किसी भी लीला के बीच जो अद्भुत प्रसंग आ गया है वही अद्भुत-लीला है। इस लीला का एक मा. उद्देश्य है, कृष्ण के परम रूप का

बोध कराना । शिशु-कृष्ण की अद्भुत लीलाएँ इन पक्तियों में देखिए :—

‘हरि किलकत जसुमति की कनियाँ ।

मुख मैं तीन लोक दिखराए, चकित भई नंद-रनियाँ ॥’

× × ×

‘कर पग गहि अँगुठा मुख मेलत ।

प्रभु पौंटे पालनै अकेले, हरिष-हरषि अपने रंग खेलत ॥

सिख सोचत, विधि बुद्धि विचारत, बट-बाढ़थे सागर-जल भेलत ।

बिडरि चले घन प्रलय जानि कै, दिगपति दिग दतीनि सकेलत ॥’

सूर ने वात्सल्य में अद्भुत का मेल बड़े कौशल से किया है । पूतना, काग, कालादमन, गोवर्धन-धारण, यमलार्जुन आदि की अलौकिक कथाओं के सन्निवेश से उन्होंने इस रस का जैसा सुन्दर परिपाक किया है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है ।

(४) कर्ण रस—कर्ण रस का स्थायी भाव शोक है और यह गोपिकाओं की निराशा में अपने परिपाक को पहुँचा है । राधा के इस चित्र में कर्ण रस का परिपाक देखिए :—

‘अति मलीन वृषभानुकमारी ।

हरिश्चम तन अन्तर तनु भीजे, ता लालच न धुवावति सारी ॥

अबोमुख रहति, उरघ नहिं चितवति, जो गत हारे थकित जुआरी ।

छूटे चिहुर, बदन कुम्हलाने, ज्यों नलिनी हिमकर की मारी ॥’

काली-दमन के अवसर पर जब कृष्ण ‘दह’ में कूद पड़ते हैं तब कर्ण का चित्र उतारने में सूर ने कमाल किया है :—

‘त्राहि त्राहि करि नन्द तुरत दौरे जमुना-तट ।

जसुमति सुनि यह बात, चली रोवति तोरति लट ॥’

(५) वीर रस—सूर ने वीर रस को भी ‘सूर-सागर’ में स्थान दिया है और उसके चित्रण में उन्हें सफलता भी मिली है । भीष्म की प्रतिज्ञा में उनका वीर रस कितना सजीव है, देखिए :—

‘आजु जौ हरिहिं न अख गहाऊँ ।

तौ लाजौ गंगा जननी कौ, सांतनु-सुत न कहाऊँ ॥’

‘सूर-सागर’ में वीर रस के चित्रण के लिए बहुत ही कम अवसर आए हैं, पर जहाँ आए हैं वहाँ उनमें इस का सफल परिपाक हुआ है।

(६) शान्त रस—सूर ने अपने विनय और भक्ति के पदों में शान्त रस को स्थान दिया है। इस रस के परिपाक के लिए अधिक आडंबर की आवश्यकता नहीं पड़ती। अतः विनय और भक्ति के पदों में सूर ने जो कुछ कहा है वह काव्य-कला को दृष्टि से नहीं, वरन् अपनी आत्मा के स्वष्टीकरण के लिए कहा है। इस दृष्टि से उनके कृष्ण-संबन्धी विनय के पदों में शान्त रस का परिपाक अत्यन्त सफल है।

(७) हास्य रस—सूर ने हास्य का विधान दो अवसरों पर किया है : (१) बाल-विनोद में और (२) उद्धव के प्रति गोपियों के व्यंग में। बाल-विनोद में हास्य की छटा देखिए :—

‘गोरे नन्द; यशोदा गोरी तुम कत श्याम शरीर ।’

× × ×

‘सुन मैया याके गुण मों सो, इन मोहिं लियो बुलाई ।

दधि में परी सेत की चीटी मों पै सबै कढ़ाई ॥’

कृष्ण की इस उक्ति पर कौन ऐसा है जिसकी बाछें न खिल जायंगी। सूर ने ऐसे अवसरों पर हास्य को हाथ से नहीं जाने दिया है। कही नन्द के बहाने, कही यशोदा के बहाने और कही गोपिकाओं के बहाने उन्होंने कृष्ण के बाल-चरित्र में हास्य की जैसी स्वाभाविक सृष्टि की है वैसी अन्यत्र दुर्लभ है। ‘भ्रमर-गीत’ के अन्तर्गत गोपिकाओं का उद्धव के प्रति व्यंग उच्चकोटि का हास्य है। वह सदैव शिष्ट और मर्यादित रहता है। उसे समझकर हम मुसकराते हैं, ठट्टा मार कर हँसते नहीं। यही उसकी विशेषता है।

(८) भयानक रस—सूर ने भयानक रस की व्यञ्जना के लिए प्रकृति के उपद्रवों को चुना है। दावानल की उग्रता का एक चित्र लीजिए :—

‘बरत बन बाँस, थहरत कुस काँस,

जरि उड़त है भास अति प्रबल धायौ ;

रूपटि रूपटत लपट, फूल-फल चट चटक,

फटत लट लटक द्रुम द्रुम नवायौ ।’

कृष्ण की शैशव-चेष्टा में भयानक रस का परिपाक देखिए:—

‘चरन गहे अँगुठा मुख मेलत ।

उछलत सिन्धु, धराधर काँप्यो, कमठ पीठि अकुलाइ ।

सेस सहस फल डोलन लागे हरि पीवत जब जाइ ।’

उक्त रसों के अतिरिक्त सूर ने रौद्र एवं वीभत्स रसों की भी व्यञ्जना की है। रौद्र रस को उन्होंने उन्हीं वृत्तों में चित्रित किया है जहाँ कृष्ण के विनाश के हेतु हैं। वीभत्स के वर्णन की ओर सूर की रुचि नहीं के बराबर है। इसका कारण यह है कि शत्रु की दुर्गति की ओर उनका दृष्टि नहीं उठी है। इससे स्पष्ट है कि उन्होंने मुख्यतः कोमल रसों के परिपाक में ही अपनी प्रतिभा का प्रयोग किया है। शृंगार, वात्सल्य, हास्य और अद्भुत पर उनका पूरा अधिकार है और इन रसों के परिपाक में उनका विशेष रुचि है। इन रसों के उद्घाटन में उनका जन्म-भूमि-प्रेम भी राम के मुख से बोल उठा है :—

‘हमारो जन्म-भूमि यह गाँव ।

सुनहु सखा सुग्रीव-विभीषन, अरुनि अजोध्या नाऊँ ॥

ह्याँ के वासी अवलोकत हौँ आनन्द उर न समाऊँ ।

सूरदास जौ विधि न सँकोचै तौ बैकुण्ठ न जाऊँ ॥’

कृष्ण कहते हैं :—

‘रुक्मिणी चलहु जन्म-भूमि जाही ।

यदपि तुम्हारो हतो द्वारका, मथुरा के सम नाही ॥’

सूर के युग में राम और कृष्ण के मुख से जन्म-भूमि-प्रेम की बात सुनकर जब हम अपनी राष्ट्रीय भावना के विकास पर विचार करते हैं तब हमें ज्ञात होता है कि उसकी जड़े अतीत के गर्भ में बहुत दूर तक फैली हुई हैं। सूर की अलंकार-योजना

सूर की अलंकार-योजना अत्यन्त स्वाभाविक और पुष्ट है। उन्होंने अलंकारों का प्रयोग भावाभिभ्यक्ति को प्रभावोत्पादक बनाने के लिए किया है, अपने पाण्डित्य-प्रदर्शन के लिए नहीं। शब्दालंकारों के अत्यन्त उन्होंने यमक, अनुप्रास और वीप्सा को विशेष रूप से अपनाया है। यम

का प्रयोग दृष्टिकूट-संबंधी पदों में अधिक हुआ है। इसके प्रयोग-द्वारा उन्होंने राधा और कृष्ण के सौंदर्य की रहस्यात्मक व्यंजना की है। अनुप्रास का प्रयोग अत्यन्त स्वाभाविक है। इसके द्वारा काव्य में ध्वन्यात्मक सौंदर्य उत्पन्न किया गया है। वीप्सा का प्रयोग राधा-कृष्ण के अंग-वर्णन में हुआ है। इसके द्वारा साधारण सौंदर्य को असाधारण रूप दिया गया है।

अर्थालंकारों का प्रयोग शब्दालंकारों की अपेक्षा अधिक हुआ है। सूर ने समतामूलक अलंकारों का प्रयोग विशेष रूप से किया है। ऐसे अलंकारों में उपमा, रूपक, अतिशयोक्ति, उत्प्रेक्षा, व्यतिरेक, प्रतीप आदि मुख्य हैं। विषमतामूलक अलंकारों में विभावना और वक्रोक्ति आदि की गणना की जा सकती है। उपमा और रूपक सूर को अधिक प्रिय हैं। साग रूपक का प्रयोग करने में वह अत्यन्त कुशल हैं। उनके रूपक छोटे, गंभीर और सश्लिष्ट होते हैं। उत्प्रेक्षा से तो सूर-साहित्य भरा पड़ा है। कहने का तात्पर्य यह कि सूर को दो ही अलंकार अधिक प्रिय हैं : (१) रूपक और (२) उत्प्रेक्षा। उनकी रूपक-योजना में रूपक के तीन रूप हैं : (१) राधा और कृष्णा के रूप के रूपक, (२) प्रकृति के रूपक और (३) शासन के रूपक। पहले प्रकार के रूपकों का संबंध उनकी साधना से है और दूसरे तथा तीसरे प्रकार के रूपकों का संबंध उनकी काव्य-कला से। इस प्रकार सूर ने अपनी कविता को जो कला का रूप दिया है वह अत्यन्त रम्य, भव्य और सुन्दर है। अलंकारों का इतना सुन्दर प्रयोग करने पर भी वह अलंकार-वादी नहीं, हिन्दी के उच्चकोटि के सर्वप्रथम रसवादी कलाकार है।

सूर की शैली

सूर का काव्य गीति-काव्य है। उन्होंने जो कुछ लिखा है, सब राग में ही लिखा है, जैसे राग सारंग, राग असावरी, राग धनाश्री, राग गौरी, राग कल्याण, राग काफी, राग जैतश्री, राग बिलावल, राग कान्हरी, राग विहागरी, राग रामकली, राग नटनारायण आदि। इन रागों की योजना से यह न समझना चाहिए कि 'सूर-सागर' में छन्दों की विविधता नहीं है। यदि पिंगल की दृष्टि से देखा जाय तो ज्ञात होगा कि सूर ने अपने रागों के अन्तर्गत ही कवित्त, छप्पय, रोला, चौपाई आदि का विधान किया है। हिन्दी के

विभिन्न छन्दो को राग-रागिनियो की कसौटी पर कसकर उन्हे गेय बनाना यह सिद्ध करता है कि वह अच्छे गायक थे और भगवान् का यश-कीर्तन उनके जीवन का प्रधान कार्य था। कीर्तन से ही उन्होने अपने काव्य का आरम्भ किया और कीर्तन से ही उसका अन्त। इसलिए उन्होने अपने काव्य मे संगीत को ही प्रमुख स्थान दिया। उन्होने जितने पद गाए, उन सबमे साहित्य और संगीत का इतना सुन्दर संगम है कि उसमे श्रवणाहन कर आत्मा आनन्द-विभोर हो जाती है।

सूर के पद दो प्रकार के हैं : (१) मुक्तक अथवा गीतात्मक और (२) प्रबन्धात्मक। गीतात्मक पद प्रबन्धात्मक पदो की अपेक्षा छोटे, भावपूर्ण, सरस और प्रवाहमय हैं। प्रबन्धात्मक पद इतिवृत्तात्मक होने के कारण बड़े हैं और उनमे भावो का वेग नहीं के बराबर है। वे भी गाए जा सकते हैं, पर उनके गाने मे इतना अधिक समय लगता है कि उन्हे सुनते-सुनते जी ऊब जाता है। वस्तुतः वे गाने के लिए लिखे भी नहीं गए हैं। उनका प्रयोग श्रवतार-वर्णन मे ही विशेष रूप से किया गया है। गीतात्मक पद मुख्यतः चार प्रकार के है : (१) विनय और भक्ति-संबंधी पद, (२) मुरली-माधुरी-संबंधी पद, (३) लीला-संबंधी पद और (४) भ्रमर-गीत-संबंधी पद। विनय और भक्ति-संबंधी पदो पर संतो के वानियों की स्पष्ट छाप है, वैसी ही शब्द-योजना, वैसी ही भावधारा और वैसा ही वाक्य-विन्यास। पर इतन होते हुए भी सूर ने अपनी प्रतिभा के स्पर्श से उनमे जो तन्मयता और सरसता भर दी है वह सूर की अपनी चीज है। मुरली, लीला और भ्रमर-गीत संबंधी पदों के लिए सूर किसी के ऋणी नहीं है। उनमे जो कुछ है वह उनका अपना है। जिसे भाव की एक-एक शृङ्खला सजाना है, जिसे भाव-धार की एक-एक लहर का सजीव चित्र उतारना है, जिसे अपनी अनुभूति का एक-एक अंग आकर्षक रूप मे प्रस्तुत करना है और जिसे भक्ति-भावना के एक-एक शब्द से संगीत का आयोजन करना है उसके लिए मुक्तक के अतिरिक्त कोई अन्य शैली उपयुक्त हो ही नहीं सकती। सूर ने यही किया है। उनके पदों में उनकी टेक एक ऐसी कुंजी है जो उनमे आए हुए भावों का रहस्य खोल देती है। अपने मुक्तको में उन्होने एक ही विषय का

विभिन्न दृष्टियों से परखा है, एक ही दृश्य को विभिन्न भावों से देखा है और फिर अपनी शैली को अनेकरूपता प्रदान को है। कहा जा सकता है कि उनके पदों में पुनरुक्ति है और वह वास्तव में है भी, परन्तु इस दोष को उनके भावों की तीव्रता ने इतना अधिक दबा दिया है कि पाठक को उसका आभास नहीं होता।

इस प्रकार हम देखते हैं कि सूर अपने पदों में कहीं कथाकार है; कहीं कवि और कहीं भक्ति। सूर के इन तीनों रूपों की तीन शैलियाँ हैं। कथाकार के रूप में उनकी शैली वस्तु-प्रधान है, कवि के रूप में उनकी शैली भाव-प्रधान है और भक्त के रूप में उनकी शैली अनुभूति-प्रधान है। उनकी पहली शैली शिथिल, पर शेष दोनों शैलियाँ प्रौढ़, प्रभावोत्पादक, प्रवाहपूर्ण और आत्माभिव्यंजक हैं। इन शैलियों के रूप-निर्माण में वह समास के प्रेमी नहीं, व्यास के अवतार हैं। यही उनकी शैली की विशेषता है।

सूर की भाषा

सूर की भाषा ब्रजभाषा है। वह न तो ठेठ ब्रजभाषा है और न सर्वथा शुद्ध, वह साहित्य की ब्रजभाषा है और इस ब्रजभाषा के सूर प्रथम प्रणीता हैं। एक साथ कवि और गायक होने के कारण उन्होंने अपनी ब्रजभाषा को अपने पूर्ववर्ती कवियों की ब्रजभाषा की अपेक्षा अधिक परि-मार्जित, सुव्यवस्थित, संयत, व्याकरणपरक और भावव्यंजक बनाया है। ऐसा करने में उन्होंने ठेठ ब्रजभाषा के शब्दों को तो अपनाया ही है, साथ ही अवधी, पंजाबी, गुजराती, बुन्देलखण्डी, फारसी, अरबी तथा संस्कृत के शब्दों को भी ग्रहण किया है और उन्हें अपनी कला की खराद पर कसकर स्निग्ध, कोमल और मधुर बनाया है। इन विभिन्न भाषाओं से शब्दों का चयन करते समय उन्होंने प्रसंग के अनुकूल उनकी रचना पर ही नहीं, उनकी शक्ति और व्यंजना पर भी ध्यान दिया है। यही कारण है कि उनकी भाषा भाव और विचार के साथ चलती है। भाषा पर उनका इतना अच्छा अधिकार है कि प्रसंग और पात्र के अनुकूल वह उसे सरल, सुबोध और सशक्त बनाते रहते हैं। फबती कसने में, चुटकी लेने में, हास्यविनोद का आयोजन करने में, लीलाओं के शब्द-चित्र उतारने में, गंभीर विषयों के

निरूपण में, सवादो की सृष्टि में, संयोग और वियोग के चित्रण में उनकी भाषा ऐसे स्वाभाविक मोड़ लेती हैं कि उसे देखकर आश्चर्य होता है।

सूर की शब्द-योजना में संस्कृत शब्दों के तत्सम और तद्भव, दोनों रूप हैं, पर फारसी और अरबी के शब्दों को उन्होंने तद्भव रूप में ही ग्रहण किया है। इसके साथ ही उसमें जहाँ 'छिनाल' और 'मेहरा' जैसे अश्लील शब्दों को स्थान मिला है वहाँ ग्रामीण और शिष्ट शब्दों को भी। शब्दों के कुछ ऐसे प्रयोग भी सामने आते हैं जो अत्यन्त देशी अथवा विकृत होने के कारण कठिन हो गए हैं। कही-कहीं तुकान्त के आग्रह अथवा छन्द की गति को नियमानुकूल बनाने की आवश्यकता के कारण शब्दों को तोड़ा-मरोड़ा भी गया है। शब्द-रचना की दृष्टि से सूर ने यथाशक्ति सयुक्त वर्णों का बहिष्कार किया है। 'विश्वास' के लिए 'विसास', 'जन्म' के लिए 'जनम' 'भक्ति' के लिए 'भगत' आदि प्रयोग उन्हें अधिक प्रिय हैं। इसी प्रकार उन्होंने पंचम वर्ण की जगह अनुस्वार का प्रयोग किया है और 'श' तथा 'ण' की जगह 'स' और 'न' को अपनाया है। उनके इस प्रकार के प्रयोग से उनकी भाषा कोमल हो गई है। इसके परिपाक में उन्होंने अपनी भाषा पर विशेष रूप से ध्यान दिया है।

'सूर-सागर' में सूर के तीन रूप हैं : (१) कथाकार सूर, (२) कवि सूर और (३) भक्त सूर। यही तीन रूप हम उनकी भाषा में भी पाते हैं। कथाकार सूर की भाषा में तो अधिक प्रवाह है, न व्यंजना और न शक्ति। उसमें भाव और विचार भी शिथिल हैं। उसमें प्रबन्धात्मकता अवश्य है। भक्त सूर की भाषा में गभीरता, गहनता और भावों की तल्लीनता है। परन्तु कवि सूर की भाषा इतनी सजी हुई, प्रवाहमयी, भाव-व्यंजक, मधुर, प्रभावोत्पादक और सरस है कि वह पाठक को अपने में तन्मय कर लेती है।

४. गोस्वामी तुलसीदास

जन्म सं०-१५८६ : मृत्यु सं०-१६८०

जीवन-परिचय

गोस्वामी तुलसीदास का जन्म कब और कहाँ हुआ, यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। कुछ लोग 'घट-रामायण' के अनुसार उनकी जन्म-तिथि भाद्रपद, शुक्ला ११, मंगलवार, सं० १५८६ और कुछ लोग 'मूल गोसाईं चरित' के आधार पर उनकी जन्म-तिथि श्रावण शुक्ला ७, सं० १५५४ मानते हैं। इसी प्रकार उनके जन्म-स्थान के सम्बन्ध में भी मत-भेद है। 'घट-रामायण' और 'मूल गोसाईं-चरित' के अनुसार उनका जन्म-स्थान राजापुर, जिला बाँदा सिद्ध होता है, पर सोरो जिला एटा की सामग्री के अनुसार उनका जन्म-स्थान सोरो ठहरता है। इन दोनों मतों में परस्पर इतना विरोध है कि हम निश्चयपूर्वक कुछ भी नहीं कह सकते। अतः जबतक हमें कोई दूसरा प्रमाण नहीं मिलता तब तक हम 'घट रामायण' को ही प्रमाणिक समझते हैं।

गोस्वामी तुलसीदास एक ब्राह्मण-कुल में उत्पन्न हुए थे। वह सरयूपारी ब्राह्मण थे अथवा कान्य कुब्ज—इस सम्बन्ध में भी लोगों का मतभेद है। बहुतों ने उन्हें सरयूपारी ब्राह्मण ही माना है। उनका बचपन का नाम रामबोला, उनके पिता का नाम आत्माराम और उनकी माता का नाम हुलसी था। कहा जाता है कि उनके जन्म के बाद ही माता हुलसी का स्वर्गवास हो गया और फिर उनके पिता भी चल बसे। ऐसी दयनीय परिस्थिति में उन्हें अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ा। अन्त में उन्होंने साधु-सन्तों के त्ससग में रहकर कुछ पढ़ा-लिखा। उनकी बुद्धि प्रखर थी। इसलिए थोड़े ही समय में उन्होंने संस्कृत का अच्छा ज्ञान प्राप्त कर लिया। उन दिनों शूकर चैत्र, वर्तमान सोरो, में नरहरिदास की अच्छी ख्याति थी। रामबोला घूमते-फिरते उनके पास गये। उन्होंने, रामबोला की प्रतिभा

से प्रभावित होकर उनका संस्कार किया और उन्हें अपने सम्प्रदाय में दीक्षित कर उनका नाम 'तुलसी' रखा। तुलसी अपने गुरु नरहर्यानन्द के साथ रह कर राम-कथा सुनने लगे। कहते हैं, उनके गुरु जब शूकर क्षेत्र से काशी जाने लगे तब वह भी उनके साथ काशी आये और वहाँ पंचगंगा घाट पर रह कर शेषसनातन से वेद, वेदांग, दर्शन, इतिहास, पुराण और काव्य-कला का अध्ययन करने लगे। १५ वर्ष तक लगातार अध्ययन करने के पश्चात् वह राजापुर गये और वही दीनबन्धु पाठक की रूपवती कन्या रत्नावली के साथ उनका विवाह हुआ। तरुण तुलसी रत्ना के रूप-लावण्य पर मुग्ध होकर अपना सब कुछ भूल गये और उसके प्रेम में इतने तल्लीन हो गये कि एक बार उसके मायके चले जाने पर वह भी वहाँ पहुँच गये। रत्ना को यह व्यवहार अत्यन्त अनुचित जान पड़ा। उसने उनकी विद्वता पर व्यंग किया। तुलसी उसका व्यंग समझ कर तिलमिला उठे और फिर वह तुरन्त विरक्त होकर काशी चले गये।

काशी में कुछ समय रहकर वह अयोध्या गये और वहाँ से उन्होंने जगन्नाथपुरी, रामेश्वरम्, द्वारिका, बदरिकाश्रम, कैलाश, मानसरोवर, चित्र-कूट आदि तीर्थ-स्थानों की यात्रा की। स० १६३१ में अयोध्या जाकर उन्होंने 'रामचरितमानस' की रचना आरंभ की और उसे २ वर्ष ७ महीने में समाप्त किया। इस महाकाव्य का कुछ अंश अयोध्या में और शेष काशी में लिखा गया। उस समय काशी में वह प्रह्लाद घाट पर रहते थे। यहाँ उनसे मिलने भदौनी के भूमिहार जमींदार टोडर आया करते थे। टोडर उनके भक्त थे। वह मुगल-सम्राट अकबर (स० १५६६-१६६२) और जहाँ-गीर (स० १६६२-८४) के समकालीन थे। अकबर के शासन-काल के अन्तिम दिनों अर्थात् स० १६५६ में काशी में भयंकर उत्पात आरंभ हुआ और वह स० १६७६ तक बना रहा। तुलसी ने इस अशान्ति-काल को 'रुद्रवीसी' समझ कर शिव से प्रार्थना की। उत्पात शान्त होने पर काशी में महामारी फैली। इसका प्रभाव तुलसी के स्वास्थ्य पर पड़ा। उनकी दाहिनी भुजा में पीड़ा होने लगी जो धीरे-धीरे सारे शरीर में फैल गई। साथ ही उनके शरीर में काँड़े भी निकल आये। उन्हें शान्त करने के लिए उन्होंने राम, शिव और

दनुमान से प्रार्थना की जिससे उन्हें कुछ शान्त मिली, पर वह अपने प्राण की रक्षा न कर सके। श्रावण, कृष्ण ३, शनिवार सं० १६८० को वह परलोक वासी हुए।

गोस्वामीजी की रचनाएँ

गोस्वामीजी ने कई काव्य-ग्रन्थों की रचना की जिनका संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है:—

(१) रामलला नहछू—इसका रचना-काल सं० १६१२ है। इस खण्ड-काव्य में केवल २० छन्द हैं जिनमें सोहर छन्द की अधिकता है। ऐसे छन्दों को स्त्रियाँ मंगलोत्सवों पर गाती हैं। इसमें राम के नख कटाने का बड़ा ही सुन्दर वर्णन है। जन-साधारण में प्रचलित 'नहछू' प्रथा को राम-कथा से सम्बन्धित कर गोस्वामीजी ने इसमें शिष्ट शृंगार का पुट दे दिया है। इसकी भाषा पूर्वी अवधी है।

(२) रामाज्ञा प्रश्न—इसका रचना-काल सं० १६२१ है। इसमें राम-कथा का वर्णन दोहों में किया गया है। दोहों का क्रम इस प्रकार रखा गया है कि प्रश्नकर्ता को दोहो-द्वारा ही शुभाशुभ परिणाम का पता चल जाता है। इसमें ४९ ४९ दोहों के सात अध्याय हैं। कहा जाता है कि यह ग्रंथ पं० गगाराम ज्योतिषी के लाभार्थ लिखा गया था। शकुन विचारने की यह सुन्दर काव्य-पुस्तक है। इसकी भाषा अवधी है।

(३) वैराग्य संदीपिनी—इसका रचना-काल सं० १६२६ है। यह दोहा-चौपाई तथा सोरठा में ६२ छन्दों का छोटा-सा काव्य-ग्रन्थ है। इसमें ज्ञान, भक्ति, वैराग्य आदि का विशद निरूपण किया गया है, साथ ही सन्त-महात्माओं के लक्षण भी दिए गए हैं। इसकी शैली उपदेशात्मक है।

(४) रामचरित मानस—इस महाकाव्य का रचना-काल सं० १६३१ की रामनवमी से सं० १६३४ तक है। इसमें भगवान राम का सम्पूर्ण जीवन दोहा-चौपाइयों में चित्रित किया गया है। इसकी भाषा पश्चिमी अवधी है।

(५) पार्वती-मंगल—इसका रचना-काल सं० १६४४ है। इस खण्ड-काव्य में शिव और पार्वती के विवाह का वर्णन अरुण और हरिगीतिका

छन्दों में किया गया है। इसकी भाषा पूर्वी अवधी है। इस रचना पर 'कुमार सम्भव' का प्रभाव है।

(६) जानकी-मंगल—इसका रचना-काल सं० १६४४ है। इस खण्ड-काव्य में राम और सीता के विवाह की कथा का वर्णन अरुण और हरि-गीतिका छन्दो में किया गया है। इसकी भाषा अवधी है।

(७) गीतावली—इसका रचना-काल स० १६४६ है। इसमें राग-रागिनियों का सुन्दर समावेश है। कथा-प्रसङ्ग कुछ भेद के साथ मानस से मिलता-जुलता है। कुल कथा सात काण्डों में विभाजित है जिनमें गेय पद हैं। इन गेय पदों पर सूर के पदों की स्रष्ट छाप है। राम-कथा के सुन्दर अंगों को लेकर ही इस ग्रन्थ की रचना हुई है, इसलिए कथा-वर्णन में क्रम-बद्धता नहीं है। इसमें राम के सौन्दर्य-शृंगार का अधिक वर्णन है। इसकी भाषा ब्रजभाषा है।

(८) कृष्ण-गीतावली—इसका रचना-काल सं० १६५० है। इस में कृष्ण-कथा का वर्णन स्फुट पदों में किया गया है। ऐसे कुल ६१ पद इसमें मिलते हैं। इन पदों में शृंगार रस की प्रधानता है। भ्रमर-गीत प्रकरण भी इसमें सन्निहित है। इसकी भाषा ब्रजभाषा है।

(९) बरवै-रामायण—इसका रचना-काल सं० १६६४ है। इसमें राम-कथा बरवै छन्द में कही गई है। इसमें सात काण्ड और ६६ छन्द हैं। यह रस और अलंकार योजना-प्रधान ग्रन्थ है। इसकी भाषा पूर्वी अवधी है।

(१०) विनय-पत्रिका—इसका रचना-काल सं० १६६६ है। कहा जाता है कि तुलसीदास ने इसकी रचना काशी के पण्डितों से तग आकर अपने भगवान राम की सेवा में प्रार्थना के रूप में की थी। इस ग्रंथ में उन्होंने राग-रागिनियों-द्वारा देवी-देवताओं के विनय-सम्बन्धी पद लिखे हैं जिनमें ज्ञान, वैराग्य, संसार की नश्वरता, मोह-माया आदि पर विचार प्रकट किए गए हैं। इसकी भाषा संस्कृत-गर्भित ब्रजभाषा है।

(११) कवितावली—इसका दूसरा नाम कवित्त-रामायण और इसका रचना-काल सं० १६८० है। इसमें राम-कथा कवित्त, सवैया, घनाक्षरी और षटपदी छन्दों में कही गई है। इसमें राम के शौर्य का चित्रण बड़ी

सफलतापूर्वक किया गया है। इसकी भाषा शुद्ध ब्रजभाषा है। इस ग्रंथ से तुलसीदास के जीवन के सम्बन्ध में भी बहुत-सी बातों का ज्ञान हो जाता है और तत्कालीन सामाजिक तथा राजनीतिक परिस्थितियों पर भी प्रकाश पड़ता है। इसकी भाषा ब्रजभाषा है। इसमें हनुमान बाहुक (सं० १६८०) भी सम्मिलित है।

(१२) दोहावली—इसका रचना-काल स० १६८० है। यह ग्रंथ गोस्वामीजी के ५७३ दोहों का संग्रह है। इन दोहों में से कुछ तो नवीन हैं, और कुछ उनकी अन्य रचनाओं से लेकर संगृहीत किए गए हैं। अधिकांश दोहे उपदेशात्मक और भगवद्भक्ति से सम्बन्ध रखनेवाले हैं। इसकी भाषा अवधी है।

काव्य-शैली के अनुसार तुलसीदास की उक्त रचनाओं का वर्गीकरण इस प्रकार होगा :—

(१) महाकाव्य—रामचरित मानस।

(२) खण्ड-काव्य—रामलला नहछू, जानकी-मंगल और पार्वती-मंगल।

(३) मुक्तक—गीतावली, कृष्ण-गीतावली, दोहावली, वैराग्य-सदीपिनी, कवितावली, वरवै-रामायण, रामाज्ञा प्रश्न और विनय-पत्रिका।

भाषा के अनुसार तुलसीदास की उक्त रचनाओं का वर्गीकरण इस प्रकार होगा :—

(१) अवधी—रामचरित मानस, दोहावली, रामलला नहछू, वैराग्य संदीपिनी, वरवै-रामायण, पार्वती-मंगल, जानकी-मंगल और रामाज्ञा प्रश्न।

(२) ब्रजभाषा—विनय-पत्रिका, कवितावली, गीतावली और कृष्ण-गीतावली।

गोस्वामीजी का समय

तुलसीदास ने अपनी उक्त रचनाओं में हमें क्या दिया, क्यों दिया और किस रूप में दिया, यह सब जानने के पहले हमें उनके युग की विभिन्न परिस्थितियों पर विचार कर लेना चाहिए:—

(१) राजनीतिक स्थिति—तुलसीदास ने जिस समय जन्म लिया उस समय दिल्ली के राज-सिंहासन पर द्वितीय मुग़ल-सम्राट हुमायूँ

(स० १५८७-१६१३) आसीन था। हुमायूँ के शासन-काल के प्रारम्भिक दिनों में जो राजकीय परिवर्तन हुए उनसे तुलसीदास भले ही परिचित न रहे हों, पर उनसे उत्पन्न होनेवाले प्रभावों से वह अनभिज्ञ नहीं थे। जिस समय अकबर ने उत्तर भारत के शासन की बागडोर अपने हाथ में ली उस समय तक (स० १६१३) उनकी रेख भिन आई होगी और उन्होंने शेरशाह के शासन-काल (सं० १५६७-१६०२) की सुव्यवस्था का परिचय प्राप्त करने के साथ-साथ उसके उत्तर कालीन वंशजों के हास की कथा भी सुनी होगी और सुना होगा पानीपत के द्वितीय युद्ध (स० १६१३) का रक्तपातपूर्ण रोमांचकारी विवरण। यही नहीं, अकबर के शासनारूढ़ होने के समय (स० १६१३) से 'रामचरित मानस' की रचना आरंभ करते समय (सं० १६३१) तक उन्होंने राजपूतों का पतन देखा होगा, अधिकार-लिंगा का ताण्डव-नृत्य देखा होगा, शासकों की निरंकुशता के हृदय हिला देनेवाले दृश्य देखे होंगे, ऋणिक स्वार्थ के लिए पुत्र को पिता का और भाई को भाई का गला काटते देखा होगा और सुना होगा अपने चारों ओर युद्ध के नगाड़ों का भीषण घोष। ऐसे राजनीतिक वातावरण में न तो राज्य की कोई मर्यादा रह सकती थी, न उसका कोई आदर्श रह सकता था और न उसका कोई नियम। प्रजा शासकों के भरण-पोषण और उनकी महत्त्वाकांक्षाओं की पूर्ति के लिए थी; शासकों का प्रजा के प्रति कोई नियमित कर्तव्य नहीं था।

(२) सामाजिक स्थिति—देश की उक्त राजनीतिक स्थिति में सामाजिक स्थिति का पतन स्वाभाविक ही था। उस समय, वास्तविक अर्थ में, न तो मुसलमान मुसलमान रह गया था और न हिन्दू हिन्दू। सब को अपनी-अपनी पड़ी थी। कल क्या होगा? दिल्ली के सिद्दासन पर किसका राज्याभिषेक होगा?, कहाँ युद्ध के नगाड़े बजेगी?, कौन-सा गाँव लूटा जायगा?, किसे मौत के घाट उतरना पड़ेगा?, किसे अपने धर्म से हाथ धोना होगा?, किसकी पुत्री अथवा पत्नी पर हाथ साफ किया जायगा?, किसकी धन-धरती का अपहरण होगा?—कोई कुछ नहीं कह सकता था। ऐसे अनिश्चित और अविश्वासपूर्ण वातावरण में यदि हिन्दू हिन्दू का, मुसलमान मुसलमान का और हिन्दू मुसलमान का शत्रु बन बैठा था तो

कोई आश्चर्य की बात नहीं थी। ऐसे सामाजिक वातावरण में यदि कोई जाति गई-गुजरी थी तो वह थी हिन्दू-जाति। मुसलमान शासक थे और उन्हें अपने शासक होने का गर्व था। वे आपस में लड़ते-झगड़ते थे, पर हिन्दुओं के मुक्ताविले में एक थे। हिन्दू-जाति में इस भावना का सर्वथा अभाव था। इस भावना के अभाव के कारण ही उसे जो चाहता था, पीट लेता था। उसकी इस भावना को वर्ण-व्यवस्था के विकृत रूप ने और भी उत्तेजित कर दिया था। ब्राह्मण-अब्राह्मण का भेद-भाव इतना अधिक बढ़ा हुआ था कि हिन्दू-समाज के बीच शक्तिशाली सगठन की कोई योजना बन ही नहीं सकती थी। ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य और शूद्र—सब अपने कर्तव्यों के प्रति उदासीन थे। संतो और योगियों के प्रभाव से विशेषतः शूद्रों में मुक्ति-प्राप्ति की इतनी प्रबल लालसा जाग्रत हो गई थी कि जिसे देखो, वह मूढ़ मुड़ाकर चट सन्यासी हो जाता था। इस प्रकार न तो वर्ण-व्यवस्था की कोई मर्यादा थी और न आश्रम-व्यवस्था की। परिवार के बन्धन भी शिथिल हो गए थे। बाल-विवाह, वृद्ध-विवाह, बहु-विवाह, सती-प्रथा, आदि के दुष्परिणामों से पारिवारिक शक्ति का हास हो रहा था। धनी इने-गिने थे, पर जो भी थे वे थे प्रायः विलासी और शोषक। शासक-समुदाय की स्वार्थपूर्ण लिप्सा और शक्ति के दुरुपयोग के कारण साधारण जनता का जीवन अत्यन्त कष्टमय था। किसानों की दशा तो और भी खराब थी। क्या हिन्दू, क्या मुसलमान—सब शोषित और दरिद्र थे। शासक-वर्ग का ध्यान न तो कृषि की उन्नति की ओर था, न उद्योग-धंधों की ओर और न शिक्षा की ओर। मुसलमानों के हाथ में तो कुछ उद्योग-धंधे भी थे और उनके बालकों की शिक्षा के लिए मसजिदों में कुछ प्रबंध भी था, पर हिन्दुओं के हाथ में न तो कोई कला-कौशल रह गया था और न उन्हें शिक्षा से ही कोई प्रेम था।

(३) धार्मिक स्थिति—हिन्दुओं की धार्मिक स्थिति उनकी सामाजिक स्थिति की भाँति ही शोचनीय थी। सारा हिन्दू-समाज साधु-संन्यासियों से भरा था। उनमें कोई वैरागी था, कोई सिद्ध, कोई योगी, कोई तान्त्रिक, कोई कबीर-पंथी, कोई नानक-पंथी, कोई गोरख-पंथी और कोई दादू-पंथी।

बहुत से तो यो ही मूढ़ मूढ़ाकार जनता को मुक्ति का उपदेश देते और उसे ठगते फिरते थे। सूरदास ने मधुर भक्ति-द्वारा ऐसे अनेक दूषित प्रभावों से जनता को यथाशक्ति बचाने की चेष्टा की थी और अपनी उस चेष्टा में वह सफल भी हुए थे, किन्तु वह हिन्दू-समाज के निम्न स्तर को अपनी भक्ति भावना की ओर भरपूर आकृष्ट न कर सके। राधा-कृष्ण का श्रृंगार और गोपी-कृष्ण की लीलाएँ मन्दिरों तक ही सीमित रही जिनमें शूद्रों का प्रवेश निषिद्ध था। ऐसी दशा में शूद्र योगियों और वैरागियों के चगुल से न बच सके। उच्च वर्ग के सभी लोग कृष्ण-भक्त हो गए—ऐसी बात भ्रम नहीं थी। उनमें कोई कृष्ण-भक्त था तो कोई शैव और कोई शाक्त। उनके अपने-अपने अखाड़े थे जहाँ दिन-रात खडन होता रहता था। वैष्णव भक्तों की भी अलग-अलग कोटियाँ थीं। उनमें कोई श्री-संप्रदाय का समर्थक था तो कोई सनक-संप्रदाय का और कोई ब्रह्म-संप्रदाय में दीक्षित था तो कोई पुष्टि-मार्ग में। इन विभिन्न संप्रदायों और मत-मतांतरों में पाखण्ड का इतना बोलबाला था कि उपासना और साधना का वास्तविक रूप ही लुप्त हो गया था। वेद, उपनिषद, दर्शन, गीता, पुराण—सब धार्मिक गुरुओं की जवान पर थे, पर उनके मंत्रों का अर्थ करने में इतनी तोड़-मरोड़ होती थी कि अर्थ का अनर्थ हो जाता था। उन्हें स्वयं पढ़कर, स्वयं समझ-बूझ कर अपना मार्ग निश्चित करने की सामर्थ्य साधारण जनता में नहीं थी। शताब्दियों से हर प्रकार के कष्ट सहते-सहते वह अपने जीवन से ऊबकर इतनी अंधविश्वासी और परालंबी हो गई थी कि वह सहज ही मुक्ति के ठेकेदारों की लपेट में आ जाती थी।

(४) साहित्यिक स्थिति—देश की उक्त-हासोन्मुखी परिस्थितियों में जब हम अपने हिन्दी-साहित्य की ओर दृष्टिपात करते हैं तब हमें किंचित सतोष होता है और यह इसलिए कि जिस समय गोस्वामी तुलसीदास ने कुछ लिखने के लिए लेखनी उठाई उस समय तक उसका रूप बहुत कुछ निखर आया था। उसमें बुद्धि-तत्त्व, भाव-तत्त्व, कल्पना-तत्त्व और कला-तत्त्व का समावेश हो चुका था और चंद्रदायी (सं० १२२५-४६), अमीर खुसरो (सं० १३१०-८२), विद्यापति ठाकुर (सं० १४१७-१५०५), कबीर

(सं० १४२५-१५०५), गुरु नानक (सं० १५२६-६६), मलिक मुहम्मद जायसी (सं० १५२०-६६), नन्ददास (सं० १५६०-१६३६), मीरों बाई (सं० १५५५-१६०३) आदि अपनी-अपनी कवित्व-शक्ति का परिचय दे चुके थे। इन कवियों की विभिन्न काव्य-शैलियाँ भी प्रत्यक्ष थीं। महाकाव्य, खण्ड-काव्य, मुक्तक आदि सब लिखे जा चुके थे। पर इन सब के बावजूद भी साहित्य में जिस प्राण फूँकनेवाली सामाजिक चेतना की प्रतिष्ठा होनी चाहिए थी उसका सर्वथा अभाव था। इस अभाव की पूर्ति की ओर चन्द्रवरदाई से मीरोंबाई तक किसी का ध्यान नहीं गया। यही कारण था कि हिन्दी-साहित्य समृद्ध होकर भी जन-जीवन के बीच न तो अध्ययन का विषय बन सका और न अपनी प्रतिष्ठा ही स्थापित कर सका। सारांश यह कि तत्कालीन हिन्दू-जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में कोई-न-कोई अभाव था और सामूहिक रूप से उन सभी अभावों की पूर्ति के लिए आवश्यकता थी एक कुशल लोक-धर्म व्यवस्थापक की। गोस्वामी तुलसीदास ने इस आवश्यकता की पूर्ति की।

तुलसीदास का महत्त्व

तुलसीदास अपने समय के महापुरुष थे। एक साधारण परिवार में जन्म लेकर जीवन की अनेक कठिनाइयाँ भेलते हुए अपना अलौकिक प्रतिभा से उन्होंने हिन्दू-जाति, हिन्दू-धर्म, हिन्दू-संस्कृति और हिन्दी-साहित्य की जो निःस्वार्थ सेवा की वह अपने मे महान और विश्व के इतिहास में बेजोड़ है। वस्तुतः बुद्धिदेव के पश्चात् भारत में सबसे बड़े लोक-नायक वही थे। किसी को लोक-नायक उसके युग की परिस्थितियाँ बनाती हैं तो किसी को उसकी प्रतिभा। तुलसीदास को लोक-नायक तुलसीदास बनाने में उनके युग की परिस्थितियों ने उन्हें ठोस और क्रियात्मक योग नहीं दिया। योग देना तो दूर, जो सुविधाएँ सामान्यतः उन्हें मिल सकती थीं उन्हें भी उनके युग ने उन्हें नहीं दीं। विषम परिस्थितियों में उन्होंने जो कुछ किया, अपने पुरुषार्थ से किया और अपनी प्रतिभा के बल पर किया। उनकी परिस्थितियों ने उनके साथ यदि कुछ सलूक किया तो केवल इतना ही कि उन्होंने उनकी प्रतिभा को जाग्रत कर दिया और उस पर शान चढ़ा दी। मतलब यह कि तुलसी का जो भी महत्त्व है वह परिस्थिति-प्रदत्त नहीं; प्रतिभा-प्रदत्त है और

इसलिए वह तुलसी का अपना निजी है। उनके व्यक्तित्व की इस विशेषता को समझ लेने से उनके व्यक्तित्व की दूसरी विशेषता का रहस्य आसानी से खुल जाता है। इस दूसरी विशेषता का सम्बन्ध उनके कवि-जीवन से है जिसका आभाम उनकी रचनाओं से हमें मिलता है।

तुलसीदास की रचनाओं में तुलसीदास के दो रूप हैं : (१) युग-प्रतिनिधि का रूप और (२) युग-निर्माता का रूप। युग-प्रतिनिधि के रूप में उन्होंने अपने युग की समस्याओं का चित्रण किया है और युग-निर्माता के रूप में उन्होंने उनका समाधान। ध्यान से देखने पर ज्ञात होगा कि पहले रूप की अपेक्षा उनका दूसरा रूप ही उनकी रचनाओं में महान है। यही उनकी विशेषता है और यही उनके महत्व का केन्द्र-बिन्दु! जीवन की विविध समस्याओं के चित्रण की भित्ति पर उन्होंने देश के भावी निर्माण की जो योजना प्रस्तुत की है वही उनके महत्त्व का कारण है। चन्दवरदाई ने अपनी रचनाओं में केवल अपने युग की एकांगी समस्याओं का चित्रण किया है, कबीर ने अपनी रचनाओं में अपनी व्यक्तिगत साधना का मार्ग प्रशस्त किया है, जायसी ने अपनी रचनाओं में सूफी प्रेम-साधना की दुहाई दी है और सूर ने अपनी रचनाओं में कृष्ण की प्रेम-लीलाओं का कीर्तन किया है, परन्तु तुलसी ने अपनी रचनाओं में हमें जीवन का पाठ पढ़ाया है। उन्होंने हमें यही नहीं बताया है कि हमारा जीवन कैसा है, वरन् हमें यह भी बताया है कि हमारा जीवन कैसा होना चाहिए। शताब्दियों से देश को यही मांग थी और इस मांग को पूर्ति तुलसी ने बड़ी-बड़ी मुसीबतों में मिलकर की।

युग-निर्माता के रूप में तुलसीदास लोक-नायक थे। एक लोक-नायक में जिन-जिन गुणों का होना वांछनीय है उन सब का समावेश उनके व्यक्तित्व में हुआ था। नाना पुराण निगमागम का उन्होंने गम्भीर अध्ययन किया था। अपने देश और समाज की गति विधियों से भी वह भली भाँति परिचित थे। अपने युग की धार्मिक प्रवृत्तियों का भी उन्हें ज्ञान था। राजा और प्रजा के बीच होनेवाले नित्यप्रति के व्यवहारों से भी वह परिचित थे। मतलब यह कि तत्कालीन जीवन की ऐसी कोई भी पारिवारिक, सामाजिक,

राजनीतिक, नैतिक, आर्थिक अथवा धार्मिक समस्या नहीं थी जो उनकी पैनी दृष्टि से ओझल रही हो और जिस पर उन्होंने गम्भीर दृष्टि से विचार न किया हो। ऐसी थी उनकी तैयारी! परन्तु तैयारी ही सब कुछ नहीं है। उसका महत्त्व तो तब है जब वह किसी आदर्श को अपनाकर अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग प्रशस्त करे और जनता को उस मार्ग पर चलने के लिए प्रोत्साहन दे। तुलसीदास यहाँ भी नहीं चूके। उन्होंने मर्यादा-पुरुषोत्तम राम के लोक-रत्न रूप को अपनी उपासना और साधना का आदर्श बनाया और उसके बल पर उन्होंने मानव-जीवन की अत्यन्त व्यापक व्याख्या की। ऐसा करने में उन्होंने प्राथमिकता दी अपने समन्वयवादी दृष्टिकोण को और यह इसलिए कि समन्वय-स्थापन की सामर्थ्य से शून्य जीवन कभी उठ नहीं सकता। जीवन की विविध समस्याओं के चित्रण में उनका यह दृष्टिकोण उनके महत्त्व में चार चाँद लगा देता है। उनका 'रामचरित मानस' उठाइए और देखिए—उसमें आपको लोक और शास्त्र का समन्वय, सन्त और असन्त का समन्वय, भक्त और भोगी का समन्वय, गार्हस्थ्य और वैरागी का समन्वय, भक्ति और ज्ञान का समन्वय, पण्डित और मूर्ख का समन्वय, ब्राह्मण और चाण्डाल का समन्वय, सती और कामिनी का समन्वय, मित्र और शत्रु का समन्वय—तात्पर्य यह कि जीवन की प्रत्येक दो विरोधी समस्याओं एवं परिस्थितियों के बीच आपको समन्वय की गूँज सुनाई देगी।

समन्वयवाद की ओर कबीर और सूर भी झुके थे, पर कबीर के समन्वयवाद में केवल आत्मा-परमात्मा का समन्वय था और सूर के समन्वयवाद में केवल सयोग और वियोग का। जीवन की विविध परिस्थितियों के बीच तुलसीदास ने जिस समन्वयवाद की प्रतिष्ठा की उसका कबीर और सूर, दोनों में अभाव था। तुलसीदास में एक विशेषता और थी और वह यह कि तुलसीदास समन्वयवादी होने के साथ-साथ मर्यादावादी भी थे। समन्वयवाद जबतक मर्यादित नहीं होता तब तक वह जीवन में नैतिकता की प्रतिष्ठा नहीं कर सकता। तुलसीदास जीवन की कुछ चुर्नी हुई समस्याओं में समन्वय स्थापित करके चुप बैठनेवाले नहीं थे, वह जीवन

की संपूर्ण समस्याओं में समन्वय स्थापित कर उसे आर्य-सभ्यता और संस्कृति के अनुकूल बनाना चाहते थे। वह समर्थक थे वर्ण-व्यवस्था के, वह पोषक थे आश्रम-धर्म के। श्रद्धा, भक्ति, दया, क्षमा आदि सात्विक वृत्तियों के नियमित अनुष्ठान और अभ्यास के लिए वह समाज में छोटी-बड़ी श्रेणियों का विधान अनिवार्य समझते थे। राजा-प्रजा, ऊँच-नीच, धनी-दरिद्र, सबल-निर्बल, शासक-शासित, पंडित-मूर्ख, पति-पत्नी, गुरु-शिष्य, पिता-पुत्र, स्वामी-सेवक के बीच जो अनेक रूपात्मक संबंध भारतीय संस्कृत-द्वारा प्रतिष्ठित हैं उसके सफल निर्वाह की व्यवस्था करना ही उनका लक्ष्य था। उन्होंने कहा :—

‘वरनाश्रम निज-निज धरम, निरत भेद-पथ लोग।

चलहिं सदा पावहि सुख, नहिं भय, सोक, न रोग ॥’

अपने उक्त दृष्टिकोण के कारण तुलसीदास ने मर्यादा का कहीं भी उल्लंघन नहीं किया। उन्होंने अपने ‘मानस’ में ऊँच और नीच, दोनों श्रेणियों के पात्रों की व्यवस्था की और उन दोनों को अपनी-अपनी लोक मर्यादित सीमा के भीतर ही अपने व्यक्तित्व का विकास करने का अवसर दिया। उन्होंने शान-प्राप्ति का श्वपच को भी अधिकार दिया, पर उसके बल पर वर्ण और आश्रम-धर्म की व्यवस्था तोड़ने का उसे अधिकार नहीं दिया। उसे इस प्रकार का अधिकार न देकर जहाँ उन्होंने वर्णाश्रम-धर्म की रक्षा की वहाँ उन्होंने इसके प्रति उच्च वर्ग के लोगो को कर्तव्य-पालन की गुरुता और गंभीरता का पाठ भी पढ़ाया। सती सीता के निर्मल चरित्र पर दोष लगानेवाले घोषी का राम ने सिर नहीं काटा, उन्होंने उस दोष के परिहार का प्रयत्न किया। ‘बड़े जबतक अपने छोटों के प्रति उदारतापूर्ण व्यवहार करेंगे तबतक छोटों को उनके विरुद्ध जाने का अवसर नहीं मिलेगा।’ अपने इसी विचार से प्रेरित होकर तुलसी ने सब के लिए कर्तव्य की व्यवस्था की और ‘राम-राज्य’ का आदर्श प्रस्तुत किया। उनका ‘राम-राज्य’ अधिकार-लिप्सा का आखाड़ा नहीं, कर्तव्य-पालन का सुरम्य उपवन है जहाँ प्रत्येक नागरिक व्यक्तिगत रूप से अपनी और सामूहिक रूप से सब की उन्नति का ध्यान रखता है।

ठीक है, परन्तु इतने से ही तुलसीदास को सन्तोष नहीं होता। शताब्दियों से ठोकरे खानेवाली जनता तो कर्तव्य-पालन का ही फल भोग रही थी। अपने धर्म, अपनी मर्यादा, अपने माँ-बहनों की लाज की रक्षा और सब से बढ़कर अपने राज्य को विदेशी आक्रमणों से बचाने के लिए उसने क्या कुछ उठा रखा था ! फिर भी वह गुलाम थी और दरिद्रता में अपने दिन काट रही थी। उसमें साहस नहीं था उठने का, उसमें आशा नहीं थी अपने सफलता की। तुलसीदास ने ऐसी जनता को राम के लोक-रत्नक रूप का दर्शन कराया और उसमें आशा एवं आत्मविश्वास की प्रतिष्ठा की। साथ ही उन्होंने कर्म के फलाफल की ओर भी उसका ध्यान आकृष्ट किया। गुरु वशिष्ठ से उन्होंने कहलाया :—

‘सुनहु भरत ! भावी प्रबल बिहँसि कइँसु मुनिनाथ ।

हानि-लाभ, जीवन-मरन यह नहि अपने हाथ ॥’

इस प्रकार तुलसीदास ने जहाँ अपने समय के समाज को आशा और आत्म-विश्वास के आधार पर पुरुषार्थ की ओर अग्रसर किया वहाँ उसे फल-प्राप्ति की आकांक्षा से विरक्त कर ईश्वर की अनुकम्पा पर आश्रित रहने की शिक्षा दी। तात्पर्य यह कि उन्होंने अपने समन्वयवाद-द्वारा जीवन की विविध परस्पर विरोधी परिस्थितियों में एक रूपता स्थापित की, अपने मर्यादावाद-द्वारा उन्होंने जीवन में नैतिकतापूर्ण आचरण की प्रतिष्ठ की, अपने आशावाद-द्वारा उन्होंने जीवन को सन्मार्ग की ओर अग्रसर किया, अपने भाग्यवाद-द्वारा उन्होंने जीवन में निष्काम कर्म का महत्त्व स्थापित किया और अपने भक्तिवाद-द्वारा जीवन में राम के लोक-रत्नक रूप पर आस्था रखने की प्रेरणा दी। लोक-नायक के रूप में तुलसीदास का यह महत्त्व हिन्दू-जाति कभी भूल नहीं सकती।

राम-भक्ति का विकास

गोस्वामी तुलसीदास राम के भक्त थे। ‘मैं पुनि निज गुरु सन सुनी कथा सो सूकर खेत’ से ज्ञात होता है कि वह राम-कथा से पहले भी परिचित थे, पर जब उन्होंने अपने गुरु नरहरिदास से शूकर क्षेत्र में पुनः वह कथा सुनी तब उनके हृदय में उसके प्रति विशेष अनुराग उत्पन्न हुआ

और उन्होंने 'रामचरित मानस' की रचना की। 'रामचरित मानस' में दाशरथि राम का जो भव्य रूप अंकित हुआ है उसका सपूर्ण श्रेय तुलसीदास को प्राप्त नहीं है। तुलसीदास से बहुत पहले ही दाशरथि राम विष्णु के दस अवतारों में स्थान पा चुके थे। भक्ति-भावना के विकास और उसके इतिहास के सम्बन्ध में अबतक जो खोजे हुई हैं उनसे ज्ञात होता है कि वैदिक काल में ही 'राम' ने जन-जीवन के बीच महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त कर लिया था। वेदों के परवर्ती साहित्य में भी कोशल जनपद की स्थिति, अयोध्या के सूर्यवंशीय राजाओं की पुराणों में प्राप्त प्रशस्तियों तथा उसके यशस्वी शासकों की वंश-परम्परा में राम के उत्पत्ति-विषयक अनेक सुदृढ़ प्रमाण मिलते हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से राम का सर्व प्रथम दर्शन वाल्मीकि-रामायण में होता है। इसके पश्चात् महाभारत, अष्टाध्यायी, बौद्ध-धर्म की जातक-कथाओं, जैन-धर्म-ग्रन्थों और पुराणों आदि में जो राम-कथाएँ मिलती हैं उनसे भी रामचरित की बढ़ती हुई प्रतिष्ठा का पता चलता है। पौराणिक साहित्य में, विशेषतः हरिवंश, विष्णु, वायु और भागवत पुराणों में राम विष्णु के अवतार माने गए हैं। भारतीय धर्म-भावना में अवतारवाद की प्रतिष्ठा कब हुई, यह बताना अत्यन्त कठिन है। अनुमानतः भारतीय महा-पुरुषों के उदात्त चरित से प्रभावित लोक-भावना ने धीरे-धीरे विकसित होकर जो अन्तिम रूप धारण किया उसकी परिणति अवतारवाद में ही हुई होगी और जिस समय भी यह प्रक्रिया हुई होगी उस समय उसने ही राम को राजपुत्र से पुरुषोत्तम, पुरुषोत्तम से विष्णु और विष्णु से परमपुरुष के पद पर आसीन कर दिया होगा। जो भी हो, यह निर्विवाद है कि गुप्त-काल (सं० ३७०-६००) में अवतारवाद की पूर्ण रूपेण प्रतिष्ठा होने पर जब विष्णु के दशावतारों की कल्पना की गई तब उसके अन्तर्गत दाशरथि राम को सातवाँ स्थान मिला और उनके सामने उनके पूर्ववर्ती अवतार हेय समझे जाने लगे। किन्तु इतने पर भी वह उस प्रकार उपास्य नहीं बन सके जिस प्रकार वासुदेव कृष्ण अवतार बनने के पूर्व से ही रह चुके थे। दश अवतारों में वासुदेव कृष्ण का आठवाँ स्थान था। ऐतिहासिक दृष्टि से वह तत्कालीन जनता की स्मृति में राम की अपेक्षा अधिक निकट थे। इसके

अतिरिक्त वह गीताकार के रूप में प्रतिष्ठित हो चुके थे और विष्णु के अन्य अवतारों की भाँति उन्होंने मानवों तथा देवताओं के कल्याण के लिए अनेक कार्य भी किए थे । राधा और गोपियों के साथ उन्होंने जो भावती-लीलाएँ की थीं वे भी उस समय की लोक-रुचि के अत्यन्त अनुकूल थीं । दाशरथि राम में इस प्रकार की कोई विशेषता नहीं थी । उनकी महत्ता विशेषकर उनके त्याग तथा मर्यादा-रक्षा एवं वीरता पर निर्भर थी । उन्होंने कभी किन्हीं उच्च सिद्धान्तों का उपदेश भी नहीं दिया था । प्राचीन कथा के अनुसार उनका रावण आदि का वध भी उनके स्वार्थवश किए गए कार्यों की कोटि में समझा जाता था । इन कतिपय कारणों से कृष्णोपासना की तुलना में उनकी उपासना को न तो विशेष प्रोत्साहन ही मिल सका और न उसे सांप्रदायिक रूप ही प्राप्त हो सका ।

ऐतिहासिक दृष्टि से राम-भक्ति को नवी शताब्दी में साम्प्रदायिक रूप प्राप्त हुआ । इसके प्रथम आचार्य थे दक्षिण भारत के शठ कोप आलवार । कहा जाता है कि वह राम की पादुका के अवतार थे । आलवार-संतों में उनका पाँचवा स्थान था । उनकी परम्परा में अन्य सात संतों ने भी राम-भक्ति को अपनाया । आलवारों के उत्तराधिकारी श्री-संप्रदाय के प्रथम आचार्य नाथमुनि (स० ८८१-९८१) तथा उनके पुत्र यामुनाचार्य (सं० ९७३-१०९७) ने भी राम-भक्ति के प्रति अपनी आस्था प्रकट की । यामुनाचार्य के प्रशिष्य रामानुजाचार्य (सं० १०७३-११७४) थे । उन्होंने अपनी जीवन्-यात्रा का अधिकांश श्री-सम्प्रदाय के सैद्धान्तिक ग्रंथों की रचना और प्रचार में ही बिताया । वाल्मीकि-रामायण में उनकी अत्यधिक निष्ठा थी । उनके शिष्यों ने भी राम-भक्ति का अन्वेषण प्रचार किया । ब्रह्म-संप्रदाय के प्रवर्तक श्री मध्वाचार्य (स० १२५६-१३६०) भी राम-भक्त थे और वह हनुमान के अवतार माने जाते थे । उनका ध्यान रामोपासना की ओर झुका अवश्य, पर उनके सम्प्रदाय में उसका विशेष सत्कार न हो सका । स्वामी रामानुजाचार्य की शिष्य-परम्परा में राघवानन्द का अविर्भाव हुआ । उनके गुरु हर्यानन्द रामोपासक थे । गुरु हर्यानन्द के कहने से राघवानन्द राम-भक्ति का प्रचार करने के लिए उत्तर भारत आए । अयोध्या से वह काशी गए और काशी में कुछ

समय व्यतीत करने के पश्चात् वह फिर दक्षिण लौट गए। उस समय तक उनके गुरु की मृत्यु हो चुकी थी। आचार-व्यवहार में वह वैष्णव-मात्र में भेद नहीं रखते थे। उनका यह सिद्धान्त वैष्णवों की उस गद्दी को मान्य नहीं हुआ। इसलिए वह पुनः काशी आकर रहने लगे। प्रसिद्ध है कि काशी में उन्होंने शङ्कराचार्य के मतानुयायी प्रयाग-निवासी कान्यकुब्ज ब्राह्मण राम दत्त अथवा रामभारती को राम-मंत्र की दीक्षा दी। वही आगे चल कर स्वामी रामानन्द के नाम से प्रसिद्ध हुए।

स्वामी रामानन्द (सं० १२६६-१४१०) ने श्री-संप्रदाय के विशिष्टा द्वैत-दर्शन और प्रपत्ति-सिद्धान्त का आधार लेकर रामायत संप्रदाय की स्थापना की। अपने इस संप्रदाय में उन्होंने श्री-संप्रदाय के उपास्य-देव के स्थान पर राम और सीता को स्वीकार किया; बाह्य सदाचार की अपेक्षा साधना में आंतरिक भाव की शुद्धता पर बल दिया; जाति-पाँति, छुआ-छूत ऊँच-नीच का भाव मिटाकर वैष्णव मात्र में समता का समर्थन किया; नवधा से परा और प्रेमा भक्ति को श्रेयस्कर बताया तथा संप्रदायिक सिद्धान्तों के प्रचार में परंपरा-पोषित संस्कृत भाषा की अपेक्षा हिन्दी अथवा जन-भाषा को प्रधानता दी। शैव तथा शक्ति-पंथियों के प्रभाव से समाज में तंत्र, मंत्र आदि के प्रति लोगों का आकर्षण देखकर उन्होंने रामोपासना में भी उसकी व्यवस्था की। ऐसा उन्होंने रामोपासना को युग के अनुकूल बनाने के विचार से ही किया। तंत्र-मंत्र आदि में उनकी आस्था नहीं थी। उनके द्वारा वह रामोपासना का दिव्य सदेश घर-घर तक पहुँचाना चाहते थे। उनमें अद्भुत सगठन-शक्ति थी। उन्होंने बलपूर्वक मुसलमान बनाए गए हिन्दुओं को रामतारक मंत्र देकर जहाँ उनका उद्धार किया वहाँ उन्होंने मुसलमानी शासन के आतंक से त्रस्त उत्तर भारत के तीर्थों में अपने केन्द्र स्थापित कर उनकी रक्षा की और वैरागियों को जन्म देकर उनके द्वारा अपने संप्रदाय का प्रचार कराया। उनकी इन अमूल्य सेवाओं का तत्कालीन-नाथ पंथियों, संतों तथा वैष्णव-भक्तों पर अच्छा प्रभाव पड़ा। इसी रामानन्दीय वैष्णव परंपरा में गोस्वामी तुलसीदास का आविर्भाव हुआ। गोस्वामीजी ने अपने राम को जिस रूप में अपनाया वह ऐश्वर्य-

प्रधान अथवा शुक्लजी के शब्दों में 'शील-शक्ति-सौंदर्य' समन्वित है। उनके राम लोक-मर्यादा के रक्षक, लोक-विरोधी तत्वों के उन्मूलक और लोक-धर्म के संस्थापक हैं। राम के इस नवीन रूप की प्रतिष्ठा उनकी अपनी देन है और इस देन के कारण ही वह हमारे धार्मिक एवं सामाजिक नेता हैं।

राम-काव्य का विकास

इस प्रकार भारतीय साहित्य में राम कथा की परंपरा अत्यन्त प्राचीन है। आधुनिक खोजों के आधार पर यह कहा जाता है कि बाल्मीकि रामायण के पश्चात् छठी शताब्दी ईसवी में राम के ब्रह्म के अवतार के रूप में प्रतिष्ठित होने पर राम-कथा के विकास का प्रारंभ हो चला था। भागवत पुराण, योगवासिष्ठ, आनंदरामायण, अद्भुत-रामायण, अध्यात्म-रामायण आदि धार्मिक ग्रन्थों में उनकी शक्ति और ऐश्वर्य का जो वर्णन मिलता है उससे उक्त मत की भलीभाँति पुष्टि हो जाती है। इसके अतिरिक्त राम के चरित्र और कथानक ने अनेक संस्कृत-काव्यों को भी प्रेरणा दी है। इनमें कालिदास-कृत 'रघुवश', प्रवरसेन-कृत 'रावण-वध', कुमारदास-कृत 'जानकी-हरण' और क्षेमेन्द्र-कृत 'रामायण-मजरी' प्रमुख हैं। राम-कथा के आधार पर संस्कृत में कई नाटक भी लिखे गए हैं जिनमें भवभूति-कृत 'उत्तर रामचरित', राजशेखर-कृत 'बाल रामायण', मुरारी-कृत 'अनर्ध्व राघव', जयदेव-कृत 'प्रसन्न राघव', हनुमान-कृत 'हनुमन्नाटक' आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। संस्कृत में ही नहीं, भारत की अन्य भाषाओं में भी 'तमिल रामायण', तेलगु में 'द्विपाद रामायण', मलयालम में 'इरामचरित', कन्नड़ में 'तोरारवे रामायण', बंगला में 'कृत्तिवासीय रामायण', उड़िया में 'विचित्र रामायण', मराठी में 'भावार्थ रामायण', गुजराती में 'राम विवाह', आसामी में 'राम विजय' आदि राम-कथा सम्बन्धी काव्य-ग्रन्थ मिलते हैं जिनसे यह स्पष्ट होता है कि गोस्वामी तुलसीदास के आविर्भाव के पूर्व राम का लोक-पावन रूप संपूर्ण भारतीय साहित्य का विषय बन चुका था। हिन्दी में भी गोस्वामीजी से पहले भूपति कवि 'रामचरित रामायण' (स० १३४२) की रचना कर चुके थे। तात्पर्य यह कि जिस समय गोस्वामीजी ने अपने 'रामचरित मानस' की रचना आरम्भ की उस समय उनके सामने विभिन्न

दृष्टिकोणों से लिखे गए अनेक प्रकार की राम-कथाएँ थीं। इनमें से यदि सब नहीं, तो कुछ के अध्ययन से उन्हें अवश्य प्रेरणा मिली और फिर उन्होंने उनमें प्राप्त राम-कथा के विभिन्न अंगों तथा रूपों को चुन-चुनकर अपने 'रामचरित मानस' में सजाया और संवारा। अतः उनके 'रामचरित मानस' की विशेषता उसकी पूर्णता, प्रामाणिकता तथा सुन्दरता में हैं जो किसी एक ग्रन्थ में एक साथ देखने को नहीं मिलती।

तुलसीदास के दार्शनिक विचार

गोस्वामी तुलसीदास राम के अनन्य भक्त थे। भक्ति-भावना के विकास में वह दार्शनिक वादों को बाधक समझते थे। 'जो परिहरे तीन भ्रम सो आपन पहिचानै ।'—कहकर उन्होंने आत्मसाक्षात्कार में जगत सबधी तीनों प्रश्नों : (१) जगत सत्य है, (२) जगत असत्य है तथा (३) जगत सत्य भी है और असत्य भी—को भ्रमात्मक ठहराया था। फिर भी उन्होंने दार्शनिक विचारों की सर्वथा उपेक्षा नहीं की। वह ऐसा कर भी नहीं सकते थे। दाशरथि राम को जन-जीवन के बीच वह जिस रूप में प्रतिष्ठित करना चाहते थे उसके लिए किसी-न-किसी दार्शनिक आधार की आवश्यकता थी। इसके अतिरिक्त उनके युग में ऐसे अनेक दार्शनिक वाद उठ खड़े हुए थे जिनके प्रभाव से बचना असम्भव था। उनके अनेक वादों में शंकराचार्य-द्वारा प्रतिपादित अद्वैतवाद, यामुनाचार्य-द्वारा प्रतिपादित विशिष्टाद्वैतवाद, मध्वाचार्य-द्वारा प्रपादित द्वैतवाद, निम्बाकाचार्य-द्वारा प्रतिपादित द्वैताद्वैतवाद और बल्लभाचार्य-द्वारा प्रतिपादित शुद्धाद्वैतवाद प्रमुख थे। गोस्वामीजी विशिष्टाद्वैतवाद में दीक्षित थे, पर इसके साथ ही वह अद्वैतवाद से भी प्रभावित थे। यही कारण है कि किसी ने उन्हें विशिष्टाद्वैतवादी माना है तो किसी ने उन्हें अद्वैतवादी। वस्तुतः वह न केवल विशिष्टाद्वैतवादी हैं और न केवल अद्वैतवादी। उनकी विचार-पद्धति में विशिष्टाद्वैतवाद और अद्वैतवाद, दोनों का सुन्दर समन्वय मिलता है। अद्वैतवाद के अनुसार ब्रह्म सत्य और जगत् मिथ्या है। ब्रह्म के अतिरिक्त और कुछ है ही नहीं। वह अद्वितीय और निर्गुण है। उसमें न तो सजातीय भेद है—जैसे मनुष्य-मनुष्य का, न विजातीय भेद है—जैसे मनुष्य

और गौ का और न स्वगत-भेद है—जैसे हाथ, सिर और पैर का। जीव और ब्रह्म में भी कोई भेद नहीं है। उनके बीच जो भेद दिखाई पड़ता है वह वास्तविक नहीं, अविद्या-कृत है। ईश्वर भी जीव की भाँति ब्रह्म का सगुण रूप है। ईश्वर के सम्बन्ध में जो माया है वही जीव के सम्बन्ध में अविद्या है। व्यवहार में जगत सत्य है, पर परमार्थ में असत्य। परमार्थ में केवल ब्रह्म ही सत्य है। इसके विरुद्ध विशिष्टाद्वैतवाद के अनुसार ब्रह्म, जीव और जगत की अद्वैतता को विशिष्टतायुक्त मानते हैं। इस वाद के अनुयायियों का कहना है कि चित् अर्थात् जीव और अचित् अर्थात् जड़-जगत दोनों विशेषण-रूप से ब्रह्म के साथ लगे हुए हैं तथा चित्, अचित् और ईश्वर तीनों की अन्विति हरि में होती है। जीव ईश्वर का अंश है। ईश्वर प्रकारी है और जीव तथा प्रकृति उसके प्रकार—जैसे जल के प्रकार हैं : कुहरा, भाप तथा बर्फ। इस प्रकार अद्वैतवाद और विशिष्टाद्वैतवाद में पर्याप्त अन्तर है।

गोस्वामीजी ने अपनी रचनाओं में मुख्यतः विशिष्टाद्वैतवाद का ही समर्थन किया है। उनका यह कहना :—

‘ईश्वर-अंश जीव अविनासी। चेतन, अमल, सहज सुखरासी ॥

सो माया-बस भयउ गुसाईं। बँधेउ कीर मर्कट की नाईं ॥

जड चेतनहिं प्रन्थि परि गईं। जदपि मृषा, छूटत कठिनईं ॥’

विशिष्टाद्वैतवाद के ही अधिक निकट हैं। इस कथन की पहली अर्द्धाली पर विशिष्टाद्वैतवाद का और दूसरी अर्द्धाली पर अद्वैतवाद का प्रभाव है। उनके कहने का तात्पर्य यह है कि जीव ईश्वर का अंश है। ईश्वर का अंश होने के कारण वह अविनाशी, चेतन, अमल और सहज सुखरासी भी है, परन्तु माया के प्रभाव से वह अपने वास्तविक रूप को भूला हुआ है। यद्यपि यह प्रभाव मिथ्या है तथापि इससे जीव का छुटकारा आसानी से नहीं होता। इससे उसका छुटकारा तभी होता है जब हरि की उस पर कृपा-दृष्टि होती है। हरि-मायापति हैं। वह जब जीव पर कृपा करते हैं तब माया को अपने भीतर समेट लेते हैं। इस प्रकार गोस्वामीजी ईश्वर और जीव में भेद स्थापित कर भक्ति-भावना की आवश्यकता सिद्ध

कर देते हैं। उनके लिए भक्ति साध्य है, साधन नहीं। वह भक्ति से आगे नहीं बढ़ते :—

‘असि विचार हरि भगत सयाने ।

मुक्ति निरादर, भगति लुभाने ॥’

यही शंकराचार्य के अद्वैतवाद से उनका विलगाव स्पष्ट हो जाता है। शंकराचार्य ने भक्त को साधन माना है, साध्य नहीं। इसके अतिरिक्त उनका व्यवहार और परमार्थ सम्बन्धी भेद भी गोस्वामीजी को स्वीकार नहीं है। उनके राम निर्गुण-सगुण सब कुछ है। वह ‘चन्द्र’ हैं तो जीव उनका ‘चकोर’। ‘चन्द्र’ और ‘चकोर’ के बीच जो भेद और प्रेम-भाव है उभी को आधार मानकर गोस्वामीजी ने अपनी भक्ति-भावना का प्रसार किया है। उनके दार्शनिक विचार संक्षेप में इस प्रकार हैं :—

(१) निर्गुण-सगुण सम्बन्धी विचार—गोस्वामीजी ने ईश्वर और ब्रह्म में अन्तर नहीं किया है। उन्होने ब्रह्म को निर्गुण, निराकार, अजन्मा, निर्विकार, सर्वान्तर्यामी, अनादि, सत्, चित् और आनन्दमय माना है, पर इसके साथ ही उन्होने उसे सगुण रूप में भी प्रतिष्ठापित किया है। उनके मत से जो सर्व-शक्तिमान निर्गुण ब्रह्म है वह भक्तों के प्रेमवश सगुण रूप धारण करता है :—

‘अनगुहिं-सगुनहिं नहिं कछु भेदा। गावहिं बुध, पुगण, मुनि, वेदा ॥

अगुन, अरूप, अलख, अज जोई। भगत प्रेमवस सगुन सो होई ॥’

इस सम्बन्ध में उठनेवाली शका का निवारण करते हुए वह आगे कहते हैं :—

‘जो गुनरहित सगुन सोइ कैसे। जल, हिम, उपल विलग नहिं जैसे ॥’

उनके कहने का तात्पर्य यह है कि जिस प्रकार वायु के भीतर अदृश्य वाष्प बादलों का, फिर जल का और फिर ठोस उपल का रूप धारण करती है उसी प्रकार निर्गुण ब्रह्म भी सगुण रूप ग्रहण करता है। अतः ब्रह्म निर्गुण भी है और सगुण भी। राम के रूप में ब्रह्म के सगुण रूप धारण करने का यही रहस्य है।

(२) ज्ञान और भक्ति सम्बन्धी विचार—उपासना के क्षेत्र में ज्ञान-

भक्ति की और भक्ति ज्ञान की अपेक्षा रखता है। इसलिए गोस्वामीजी ने ज्ञान और भक्ति दोनों का महत्त्व स्वीकार किया है :—

‘ज्ञानाहं भक्तिहि नहिं कछु भेदा । उभय हरहिं भव संभव खेदा ॥’

पर इसके साथ ही उन्होंने यह भी कहा है :—

‘राम भगति चिन्तामणि सुन्दर । बसइ गरुण जाके उर अन्तर ॥

परम प्रकाश रूढ दिन-राती । नहिं कछु चहिअ दिया घृत बाती ॥’

स्पष्ट है कि गोस्वामीजी ज्ञान की अपेक्षा भक्ति को विशेष महत्त्व देते हैं। उनके मत से यदि ज्ञान दीपक है तो भक्ति चिन्तामणि। दीपक का प्रकाश वाह्य साधनों पर आधारित रहता है, पर चिन्तामणि स्वतः प्रकाशित है। दीपक का प्रकाश विघ्न-बाधा-समान्वित है, पर चिन्तामणि विघ्न-बाधाओं से मुक्त। तात्पर्य यह कि ज्ञान की अपेक्षा भक्ति श्रेष्ठ है। निर्गुण ब्रह्म का न तो कोई नाम ही हो सकता है और न उसका कोई रूप ही। इस प्रकार जब वह नाम और रूप से परे है तब वह किस प्रकार समझ में आ सकता है। अपने इस तर्क के आधार पर गोस्वामीजी कहते हैं कि जो मनुष्य सगुण का सहारा लिए बिना निर्गुण की चर्चा करता है हम उसके दास बनने के लिए तैयार हैं। वास्तव में ऐसी चर्चा संभव ही नहीं है। इसलिए ‘अलख के लखनेवालो को उन्होंने करारी फटकार बताई है।

(३) माया-सम्बन्धी विचार—गोस्वामीजी ने जीव को ब्रह्म का अंश स्वीकार करते हुए भी उसे माया के वश में माना है। तात्पर्य यह कि जीव तो माया-ग्रस्त है, पर ईश्वर मायापति है। मायापति होने से ईश्वर नाम-रूपात्मक जगत् की सृष्टि करता है और जीव को उसकी ओर प्रेरित करता है। वह अपनी जिस माया-द्वारा नाम-रूपात्मक जगत् की सृष्टि करता है उसे विद्या माया और जिस माया-द्वारा जीव को जगत् की ओर प्रेरित करता है उसे अविद्या माया कहते हैं। विद्या माया के कारण जीव का शरीरी होना अनिवार्य है। शरीरी होने पर जब जीव अपने को ब्रह्म से पृथक् समझने लगता है तब अविद्या माया का आविर्भाव होता है। यही अविद्या माया ‘सकल व्याधिन कर मूला’ है। इससे बचने के तीन उपाय हैं : (१) ज्ञान, (२) वैराग्य और (३) भक्ति। योग से ज्ञान की, धर्म से वैराग्य की

और सत्संग से भक्ति की उत्पत्ति होती है। ज्ञान का फल है मुक्ति, वैराग्य का फल है भगवान के चरणों में अनुराग और भक्ति का फल है भगवत् प्राप्ति। भक्ति, ज्ञान अथवा वैराग्य की अपेक्षा अधिक फलदायक है अतः माया का बन्धन तोड़ने के लिए यही श्रेष्ठतम है। गोस्वामीजी ने मोह दूर करने के लिए 'वैराग्य', भ्रम दूर करने के लिए 'ज्ञान' और भव-सागर पार करने के लिए 'भक्ति' की आवश्यकता पर बल दिया है। भक्ति पर अविद्या-माया अपना प्रभाव नहीं डालती। भक्ति एक प्रकार की ऐसी भावात्मिका वृत्ति है जो अन्य भावात्मिका वृत्तियों का नियंत्रण एवं परिशोधन करती रहती है। शवर्ग, गीव, अजामिल, निपाद-राज गुह, हनुमान—सभी भक्त हैं और सब अविद्या-माया से मुक्त हैं। उन पर विद्या माया का प्रभाव अवश्य है। इस प्रभाव के कारण उनके अहभाव का नाश हो गया है। उनकी तुलना में रावण आदि अविद्या-माया से प्रभावित हैं। सती, भुसुण्डि आदि पर विद्या-माया का प्रभाव है। इससे उनका अहभाव तो नष्ट हो गया है, पर उनमें भ्रम बना हुआ है। उनका भ्रम दूर करने के लिए गोस्वामीजी ने सत्संग की व्यवस्था की है। विद्या-माया से प्रभावित ज्ञानी, भक्त की कोटि में तबतक नहीं आता जबतक उसे सत्संग प्राप्त नहीं होता। सत्संग से ईश्वर की कृपा प्राप्त होती है और ईश्वर की कृपा प्राप्त होने पर जीव माया से छुटकारा पा जाता है। संक्षेप में यही गोस्वामीजी के दार्शनिक विचारों का सार है।

तुलसीदास के सामाजिक विचार

गोस्वामीजी ने अपने सामाजिक विचारों का चित्रण मुख्यतः दो प्रसंगों में किया है : (१) कलियुग-वर्णन के प्रसंग में और (२) राम-राज्य-वर्णन के प्रसंग में। कलियुग-वर्णन के प्रसंग में गोस्वामीजी ने भारतीय संस्कृति के पतन का चित्र उतारा है और राम-राज्य-वर्णन के प्रसंग में उसके आदर्श का। उनका विश्वास है कि भारतीय समाज, विशेषतः हिन्दू-समाज के पतन का मूल कारण है वर्णाश्रम-धर्म-व्यवस्था का लोप। कलियुग में वर्णाश्रम-धर्म-व्यवस्था के प्रति लोगों की आस्था देखकर उन्होंने कहा है :—

‘बरन-धरम नहिं आश्रम चारी । श्रुति-विरोध-रत सब नर-नारी ॥
द्विज श्रुति वंचक, भूप प्रजासन । कोउ नहिं मान निगम-अनुसासन ॥’

× × ×

‘असुभ वेष भूषन धरे, भच्छाभच्छ जे खाहिं ।
तेइ जोगी, तेइ सिद्ध नर, पूज्य ते कलियुग माहिं ॥’

× × ×

‘मारग सोइ जा कहें जो भावा । पंडित सोइ जो गाल बजावा ॥
मिथ्यारंभ दंभ-रत जोई । ताकहुं सत कहेंइ सब कोई ॥
सोइ सयान जो पर-धन हारी । जो कर दंभ सो बड आचारी ॥
जो कह सूठ मसखरी जाना । कलियुग सोइ गुनवंत बखाना ॥’

× × ×

‘वादाहिं शूद्र द्विजन सन, हम तुम तें कछु घाटि ।
जानहिं ब्रह्म सो बिप्रवर, अँखि देख्वाविहिं डाँटि ॥’

हिन्दू-समाज मे गोस्वामीजी उक्त प्रकार की स्वेच्छा-चारिता के विरोधी और निगमागम की पद्धति के समर्थक थे । वह चाहते थे :—

‘सब नर करहिं परस्पर प्रीती । चलहिं स्वधर्म निरत श्रुति नीती ॥
नहिं दरिद्र कोउ, दुखी न दीना । नहिं कोउ अबुध, न लच्छन-हीना ॥
सब निर्दम, धरम-रत पुनी । नर अरु नारि चतुर सब गुनी ॥
सब गुनगम पंडित सब ज्ञानी । सब कृतग्य, नहिं कपट सयानी ॥
सब उदार, सब पर-उपकारी । विप्र-चरन सेवक नर-नारी ॥’

यह है गोस्वामीजी का सामाजिक आदर्श जिसके अन्तर्गत सब समान हैं, सब एक-दूसरे से प्रेम करते हैं, सब अपने-अपने वर्ण के अनुसार अपने-अपने कर्तव्यों का पालन करते हैं, सब परोपकारी एवं उदार हैं, सब ज्ञानी हैं, सब दम-रहित हैं, सब कर्मण्य है, सब धर्म-रत है और सब ब्राह्मणों की सेवा करते हैं । गोस्वामीजी ने अपने सामाजिक आदर्श के सस्थापन मे वर्ण-व्यवस्था का जन्म और कर्म, दोनो दृष्टियों से समर्थन किया है । वर्ण-व्यवस्था मे कर्म को महत्त्व देकर जन्म का तिरस्कार करना उन्हे अभीष्ट नहीं था । सामाजिक संगठन मे वह किसी भी प्रकार की मर्यादा

का उल्लवण अहितकर समझते थे। उनकी दृष्टि में कर्त्तव्य का महत्त्व था, अधिकार का नहीं। ज्ञान और भक्ति का अधिकारी वह सब को समझते थे, पर इस कारण किसी शूद्र की ब्राह्मण बनने की स्पर्धा को वह अनुचित और असंगत ठहराते थे। उनका मत था कि जो जिस वर्ण में है उसे उसी वर्ण में रहकर सपूर्ण हिन्दू-समाज के प्रति अपने कर्त्तव्यों का पालन करना चाहिए। ब्राह्मणों के प्रति बार-बार श्रद्धा का भाव उन्होंने ने इस लिए प्रकट नहीं किया कि वह स्वयं ब्राह्मण थे, बल्कि इसलिए कि संतों, योगियों और नाथपथियों की शिक्षा के प्रभाव से ब्राह्मणोत्तर वर्णों में ब्राह्मणों के प्रति अश्रद्धा की भावना जाग उठी थी और वे उनका खुल्लम खुल्ला विरोध कर रहे थे। गोस्वामीजी जिस आदर्श की हिन्दू-समाज में स्थापना करना चाहते थे उसमें इस प्रकार की स्वेच्छाचारिता के लिए स्थान नहीं था। इसलिए उन्होंने स्वयं तो कहा ही, राम के मुख से भी कहलाया :—

‘पुण्य एक जग में नहीं दूजा । मन, क्रम, वचन विप्र-पद पूजा ॥

सानुकूल तेहि पर मुनि देवा । जो तजि कपट करइ द्विज-सेवा ॥’

और शूद्रों को यह कहकर उठाया :—

‘स्वपच सबर, खस, जगन, जड, पाँवर, कोल, किरात ।

राम कहत पावन परम, होत भवन विख्यात ॥’

गोस्वामीजी ने प्रत्येक वर्ण के दोषों का चित्रण किया और उन दोषों के निवारण का मार्ग भी बताया। इतना ही नहीं, वर्ण-व्यवस्था के अनुसार कर्त्तव्य-पालन करने से समाज का जो रूप होगा उसे भी उन्होंने राम-राज्य के अन्तर्गत मलका दिया। इस प्रकार उन्होंने अपने सामाजिक आदर्श के सस्थापन में त्याग, कर्त्तव्य, श्रम, प्रेम और सेवा-द्वारा आंतरिक साम्य की व्यवस्था करने के साथ-साथ राजनीति, समाज-नीति, धर्म-नीति, सर्पत्त-वैभव सब को महत्त्व दिया और इन सबकी ओर हिन्दू-जनता का ध्यान आकृष्ट किया। उनके इस सामाजिक आदर्श में अधिकार-लिप्सा की भावना नहीं, अपितु कर्त्तव्य की कठोरता है और यह उनके युग तक ही सीमित न रहकर आज भी हमारे लिए उपयुक्त और अनुकरणीय है।

गोस्वामीजी का लोक-धर्म

गोस्वामी तुलसीदास अपने इष्टदेव 'राम' के लोक-संग्रही रूप के उपासक थे। राम के लोक-संग्रही रूप की तीन विशेषताएँ थीं : (१) राम की अद्भुत शक्ति, (२) राम का अनिर्वचनीय शील और (३) राम का अलौकिक सौंदर्य। अपनी अद्भुत शक्ति से राम ने आतिताइयों का संहार किया, अपने अनिर्वचनीय शील से राम ने पतितों को गले लगाया और अपने अलौकिक सौंदर्य से राम ने सब का मन मोह लिया। बाल-वृद्ध, श्वपच-ब्राह्मण, छोटे-बड़े, भोगी-योगी, भिन्न-दानी सब एक साथ राम के व्यक्तित्व से प्रभावित हो उठे। जिसकी जैसी भावना थी तुलसी के राम ने उसको उसी भावना के अनुसार दर्शन दिया। लोक-धर्म की स्थापना में तुलसी को अपने इस आदर्श-द्वारा जो सफलता मिली वह कबीर, नानक, दादू आदि पहुँचे हुए संतों को नसीब न हो सकी। कबीर, नानक, दादू आदि की साधना व्यक्तिगत साधना थी। इस प्रकार की साधना से केवल वैयक्तिक जीवन ही ऊँचा उठ सकता था। तत्कालीन पतनोन्मुखी समाज को उठाने के लिए जिस प्रकार के आदर्श की आवश्यकता थी और उस आदर्श के अनुकूल जिस प्रकार के लोक-धर्म की व्यवस्था करना अपेक्षित था उसका अनुभव सबसे पहले यदि किसी संत, भक्त, कवि अथवा नेता ने किया तो वह गोस्वामी तुलसीदास थे।

गोस्वामी तुलसीदास स्मार्त वैष्णव थे। स्मार्त वैष्णव होने के नाते वेद-स्मृति विहित लोक-रीतियों, संस्कारों और आचार-विचारों से उनका विरोध नहीं था। देवी-देवताओं के प्रति भी उनकी दृष्टि अत्यन्त उदार थी। उनके उपास्य थे 'राम' जिन्हें लोक-मर्यादा का उल्लंघन किसी दशा में स्वीकार नहीं था। ऐसे आदर्श को अपनाकर गोस्वामीजी उसके विरुद्ध नहीं जा सकते थे। इसलिए उन्होंने सबसे पहले गणेश की वन्दना की और अवसर मिलने पर 'राम' के मुख से यह कहलाया :—

‘शिव-द्रोही मम दास कहावै । सो नर मोहिं सपनेहुँ नहिं भावै ॥’

लोक-धर्म की स्थापना में गोस्वामीजी ने अपनी इस सर्वप्रथम योजना-द्वारा उन समस्त भेद-भावों को ही नहीं मिटा दिया जिनके कारण

शैव, वैष्णव, शाक्त तथा इसी प्रकार के अन्य मतावलंबी आपस में लड़-फगड़ रहे थे, अपितु उन सबका अपने राम के प्रति आकर्षण भी प्राप्त कर लिया।

लोक-रीति के अनुसार गोस्वामीजी ने अपने लोक-धर्म में गार्हस्थ्य-धर्म की भी प्रतिष्ठा की। गार्हस्थ्य-धर्म सामाजिक जीवन की एक इकाई है। इस इकाई को सबल और पुष्ट किए बिना सामाजिक जीवन का भव्य प्रसाद नहीं खड़ा किया जा सकता। गोस्वामीजी इस बात को अच्छी तरह समझते थे। इसलिए उन्होंने अपनी राम-कथा में पारिवारिक जीवन को ही जटिल और गभीर परिस्थितियों को विशेष रूप से स्थान दिया। उन्होंने हमें बताया कि जबतक परिवार में बड़ों का छोटे के प्रति स्नेह और छोटे का बड़ों के प्रति आदर-भाव बना रहेगा, जबतक परिवार में पितृ-भक्ति, भ्रातृभाव, गुरुभक्ति, मित्रों के प्रति सहानुभूति, दास-दासियों के प्रति स्नेह तथा शासक के प्रति सम्मान का भाव जागरूक रहेगा, जबतक पत्नी यह जानती रहेगी कि :—

‘बृद्ध, रोगबस, जड, धन-हीना। अंध, बधिर, क्रोधी, अति दीना ॥

ऐसेहु पति कर किए अपमाना। नारि पाव जमपुर दुख नाना ॥’

और जबतक परिवार का प्रत्येक सदस्य श्रम तथा सेवा के महत्त्व को स्वीकार करता रहेगा तबतक उसका पतन नहीं होगा। परिवार का पतन ही वास्तव में समाज का पतन है। पतित परिवार से समन्वित समाज कभी उठ नहीं सकता। इसलिए गोस्वामीजी ने माता के रूप में कौशल्या, पिता के रूप में दशरथ, सपत्नी के रूप में कैकेयी, पुत्र के रूप में राम, भाई के रूप में लक्ष्मण तथा भरत, गुरु के रूप में वशिष्ठ, सबको परिवार में स्थान दिया और उन सब के द्वारा अनेक प्रकार की समस्याएँ उठाकर उन समस्याओं का लोक-मर्यादा के अनुकूल समाधान किया। ऐसा करने में उन्होंने किसी एकांगी आदर्श से काम नहीं लिया। उन्होंने अपने परिवार के सदस्यों को सत्-असत् के बीच रखकर उनका चित्रण किया और उस चित्रण-द्वारा अपने लोक-धर्म की स्थापना की।

गोस्वामीजी ने अपने लोक-धर्म में जिस पारिवारिक आदर्श की

प्रतिष्ठा की, उससे ही वह संतुष्ट नहीं हो गए। वह परिवार-सुधारक ही नहीं, समाज-सुधारक भी थे। समाज के उन्नयन एवं विकास में लोक-मर्यादा का उल्लंघन, वर्णाश्रम-धर्म का तिरस्कार, विद्वानों का अनादर, वेद-शास्त्रों की निन्दा, अत्याचार का दमन करनेवाले शूरवीरों के प्रति अश्रद्धा का भाव, कलाकार की उपेक्षा, वेद-विहित कर्म का उपहास आदि को वह बाधक और अकल्याणकर समझते थे। इसलिए उन्होंने इन सभी लोक-विरोधी भावनाओं के विरुद्ध अपना स्वर ऊँचा किया, स्वर ही ऊँचा नहीं किया अपितु अपने इष्टदेव राम-द्वारा इनके उन्नूलन की भी व्यवस्था की। उनकी इस प्रकार की व्यवस्था से हिन्दू-समाज एक बार फिर जाग उठा, उसमें नई शक्ति का संचार हुआ और उसने शताब्दियों के पश्चात् अपने गौरवपूर्ण इतिहास का स्मरण किया।

गोस्वामीजी ने अपने लोक-धर्म में परिवार और समाज के साथ-साथ राष्ट्र को भी स्थान दिया। भारत के वह पहले सुधारक थे जिन्होंने राष्ट्र-धर्म को पहचाना और उसे राम-राज्य के रूप में प्रतिष्ठापित किया। राम-राज्य के अन्तर्गत उन्होंने राजतंत्र, जनतंत्र, समाजवाद आदि राजनीतिक वादों के साथ-साथ शासकों, कुलीनों, विद्वानों, शूरवीरों, और आचार्यों के कर्तव्यों की समीक्षा की और श्रमिकों, व्यापारियों, पूँजीपतियों, सत्ताधारियों आदि को श्रम और सेवा का महत्त्व समझाया। साथ ही उन्होंने अत्याचारियों, अधिकार-लोलुपों, पाखण्डियों, व्यभिचारियों, अकर्मण्यों तथा इसी प्रकार के अन्य लोक-विरोधी व्यक्तियों के सहार एवं दमन की भी व्यवस्था की। इससे समाज में राज-भक्ति और देश-भक्ति की भावना की प्रतिष्ठा हुई और लोक-धर्म का रूप निखर आया।

गोस्वामीजी का लोक-धर्म जीवन के सभी अंगों को स्पर्श करने वाला लोक-धर्म था। उन्होंने 'जनता की प्रवृत्तियों का औसत निकालकर अपने लोक-धर्म की व्यवस्था की थी, उसमें यदि एक ओर कर्म-ज्ञान और उपासना का समन्वय हुआ था तो दूसरी ओर सत्-असत्, राग-द्वेष, सुख-दुःख, प्रवृत्ति-निवृत्ति, आशा-निराशा, विद्या-अविद्या, रामत्व-रावणत्व का अद्भुत सामंजस्य ! 'संसार जैसा है, वैसा मानकर उसके बीच से, एक-एक

कोने को स्पर्श करता हुआ जो धर्म निकलेगा' वही उनका लोक-धर्म था उनके लोक-धर्म के आदर्श थे राम जो व्यक्ति, परिवार, समाज और राष्ट्र—सब को एक साथ एक सूत्र में पिरोकर व्यवहार से परमार्थ की ओर उन्मुख करने में समर्थ थे ।

गोस्वामीजी की भक्ति का स्वरूप

गोस्वामी तुलसीदास ने जिस आदर्श के आधार पर अपने लोक धर्म की व्यवस्था की वह सौंदर्य, शक्ति और शील समन्वित आदर्श था यही तीनों उनकी सगुणोपासना के तीन सोपान थे जिनकी प्रतिष्ठा उन्होंने अपने आलंबन राम के व्यक्तित्व में की थी । उनके राम अनन्त सौंदर्य, अनन्त शक्ति और अनन्त शील के भाण्डार होने से ब्रह्म के पूर्ण अवतार थे । इसलिए उन्होंने सब को राम के अलौकिक सौंदर्य का दर्शन कराया । ग्रामीण, नागरिक, कोल-किरात, पशु-पक्षी, सब राम को देखकर पाप-मुक्त हो गए, सब की इन्द्रियाँ वासना-रहित हो गईं । जिसने एक बार उन्हें देखा, वह आजीवन उन्हें नहीं भूला, उसका ध्यान उन्हीं पर टिक गया । इस प्रकार हृदय में भक्ति-भावना को जन्म देकर गोस्वामीजी ने राम की अलौकिक शक्ति का भी परिचय दिया । इससे भक्ति-भावना पुष्ट हो गई । परन्तु गोस्वामीजी को इतने से ही सन्तोष नहीं हुआ । भक्ति-भावना के विकास के लिए उन्होंने राम में 'शील' की प्रतिष्ठा की । आचार्य शुक्लजी के शब्दों में 'शील' हृदय की वह स्थायी स्थिति है जो सदाचार की प्रेरणा आप-से-आप करती है । इस परिभाषा के अनुसार 'शील' और 'भक्ति' का नित्य-संबंध है । बिना 'शील' के 'भक्ति' का कोई महत्व नहीं और बिना भक्ति के शील-साधना असंभव है । शील-साधना में ही भक्ति का चरम विकास है । कहने का तात्पर्य यह कि गोस्वामीजी ने भक्ति का जो आदर्श हमारे सामने रखा है वह शील-साधना-समन्वित है । गोस्वामीजी कहते हैं :—

‘कै तोहिं लागहिं राम प्रिय, कै तू प्रभु-प्रिय होहि ।

हुईं मैंह रुचै जो सुगम सो कीबे तुलसी तोहि ॥’

आप को राम प्रिय लगें, इसके लिए सुगम उपाय यह है कि आप

राम के सौंदर्य, शक्ति और शील का निरन्तर ध्यान करें। इसमें शील-साधना के प्रति आप में स्वाभाविक रुचि उत्पन्न होगी। और यदि आप यह चाहते हों कि आप राम के प्रिय बनें अर्थात् राम स्वयं आपसे प्रेम करने लगे तो आप शील-साधना में जुट जायें। गोस्वामीजी की इस शील-साधना-समन्वित-भक्ति में निवृत्त मार्ग अथवा वैराग्य का आप-से-आप मेल हो जाता है, पर यह वैराग्य वह वैराग्य नहीं है जो कबीर, नानक, दादू, अथवा नाथ-पंथियों का वैराग्य है। गोस्वामीजी अपनी भक्ति-भावना में जिस वैराग्य की प्रतिष्ठा करते हैं वह लोक-कर्तव्यों एवं परहित-चिन्तन से समन्वित वैराग्य है। कबीर का वैराग्य सबके बस की बात नहीं है, पर भक्ति परक वैराग्य सब के लिए सुगम और सुलभ है। शुक्लजी के शब्दों में 'ससार में रहकर इन्द्रियों का निषेध असंभव है, अतः मनुष्य को वह मार्ग ढूँढ़ना चाहिए जिसमें इन्द्रियाथ अनर्थकारी नहीं। यह भक्ति मार्ग है, जिसमें इन्द्रियार्थ भी मंगलप्रद हो जाते हैं।'

गोस्वामीजी की भक्ति-भावना का आवार और उसके लक्ष्य का परिचय प्राप्त करने के पश्चात् विचारणीय यह है कि राम की भक्ति हो कैसे? इसके लिए दो उपायों का विधान है : (१) वैधी भक्ति और (२) रागात्मक भक्ति। कर्तव्य-बुद्धि से जो नियम स्थिर किए जाते हैं और उन नियमों के अनुसार जो उपासना की जाती है उसे वैधी भक्ति कहते हैं। इसके पाँच अंग हैं : (१) उपासक, (२) उपास्य, (३) पूजा द्रव्य, (४) पूजा-विधि और (५) मंत्र-जप। मंद श्रद्धावालों के लिए इस प्रकार की भक्ति उपयुक्त होती है। स्वाभाविक रूप से जब भगवान के प्रति भक्ति का उद्रेक होता है तब उसे रागात्मक भक्ति कहते हैं। यही भक्ति वैधी भक्ति का चरम लक्ष्य है। इसका उदय क्रमानुसार (१) श्रद्धा, (२) संसर्ग, (३) भजन, (४) अनर्थ-निवृत्ति, (५) निष्ठा, (६) रुचि, (७) आसक्ति, (८) भाव और (९) प्रेम-द्वारा होता है। प्रेमोदय होने पर भक्तों में पाँच प्रकार के स्वभाव हो जाते हैं : (१) वात्सल्य, (२) सख्य, (३) मधुर, (४) दास्य, और (५) शान्त। भक्ति की इस व्याख्या के अनुसार गोस्वामीजी की भक्ति रागात्मक है और उन्होंने सेवक-सेव्य भाव से अपने इष्ट देव 'राम' की भक्ति

की है। 'उत्तर काण्ड' में भगवान 'राम' स्वयं कहते हैं :—

'पुनि-पुनि सव्य कहउँ तोहि पाहीं । मोहिं सेवक-सम कोउ प्रिय नाहीं ॥'

दास्यभाव की भक्ति की एक विशेषता है और वह यह कि उसमें उपास्य के प्रति ऐश्वर्य-बोध बराबर बना रहता है। इस दृष्टि से उपासक को अपने उपास्य के तीन रूपों का ध्यान करना पड़ता है : (१) उपास्य का क्षमावान् रूप, (२) उपास्य का शरणागत-वत्सल्य रूप और (३) उपास्य का करुणायतन रूप। इन तीनों रूपों का समन्वय उपास्य के 'शील' में होता है। गोस्वामीजी ने अपनी दास्य-भाव की भक्ति के अन्तर्गत भगवान राम के उक्त तीनों रूपों का बार-बार उल्लेख किया है। उन्होंने अपने उपास्य के 'अनन्त' शील को उनके अनन्त सौंदर्य और उनकी अनन्त शक्ति के योग में बार-बार देखा है और बार-बार उसकी सराहना कर यह कामना की है :—

'कब हूँक हौ यह रहनि रहौंगो ।

श्री राघुनाथ कृपालु-कृपा तैं संत-सुभाव गहौंगो ॥'

गोस्वामीजी की इस कामना में उनकी भक्ति का स्वरूप निखरा है और उन्होंने इस प्रकार की भक्ति को प्रचार करने के लिए अपने उपास्य में अनन्त सौंदर्य, अनन्त शक्ति और अनन्त शील की प्रतिष्ठा की है। भक्ति का अधिकारी होने के लिए इन तीनों सोपानों से किसी एक की भी उपेक्षा नहीं की जा सकती।

गोस्वामीजी की काव्य-साधना

गोस्वामी तुलसीदास उच्च कोटि के दार्शनिक, समाज-सुधारक और भक्त थे। उनके इन तीनों रूपों का समन्वय उनके कवि-रूप में हुआ था। वह कवि ही नहीं, महाकवि थे और जीवन के महाकवि थे। जीवन के मार्मिक स्थलों को पहचानने की जैसी क्षमता उनमें थी वैसी न तो उनके पूर्ववर्ती कवियों में थी और न उनके परवर्ती कवियों में ही पाई जाती है। इसलिए उनके संबंध में यह कहा जाता है कि उन्होंने कविता कर अपना ही गौरव नहीं बढ़ाया, अपितु विश्व-काव्य को गौरवान्वित किया है।

जिस कवि की ऐसी महिमा हैं उसकी कवित्व-शक्ति के सम्बन्ध में जो कुछ भी कहा जाय थोड़ा है।

(१) काव्य-विषय और उद्देश्य—गोस्वामीजी की कविता आदि से अन्त तक भक्तिपरक है और उसका विषय है दाशरथि राम का जीवन। उनके जिन काव्य-ग्रन्थों की चर्चा अन्यत्र की गई है उनमें से 'पार्वती-मंगल' और 'कृष्ण-गीतावली' को छोड़कर प्रायः सबमे राम के जीवन की ही क्रांतियाँ उतारी गई हैं। राम का संपूर्ण जीवन केवल 'रामचरित मानस' में झलकाया गया है। यह हिन्दी का सर्व श्रेष्ठ चरित्र प्रधान महाकाव्य है। 'पार्वती-मंगल' का विषय शिव-पार्वती-पाण्ड्य की कथा है। यह 'मानस' में वर्णित शिव-कथा से भिन्न है। 'मानस' की शिव-कथा का आधार 'शिव-पुराण' है और 'पार्वती-मंगल' की कथा का आधार 'कुमार सभ' है। 'कृष्ण-गीतावली' में कृष्ण की बाल्य-कालीन और यौवन कालीन लीलाओं के मर्यादित चित्र उतारे गए हैं। इस प्रकार गोस्वामीजी ने मुख्यतः राम और गौणतः कृष्ण तथा शिव के जीवन को ही अपना काव्य-विषय बनाया है। कविता के उद्देश्य के संबंध में उन्होंने कहा है :—
'कीरति भनित भूति भल सोई । सुरसरि-सम सब कई हित होई ॥'

गोस्वामीजी की दृष्टि से कविता वही है जो गंगा के समान सब का, समाज के प्रत्येक वर्ग और व्यक्ति का, कल्याण करनेवाली हो। कविता का यह उद्देश्य मान लेने पर उसके विषय की उपयुक्तता स्वयं सिद्ध है।

(२) प्रबंध-पद्धति—'रामचरित मानस' गोस्वामीजी का महाकाव्य है। प्रबन्ध-सौष्ठव की दृष्टि से गोस्वामीजी की रचनाओं में 'रामचरित मानस' का स्थान सर्वोच्च है। इसमें दो प्रकार की कथाओं का सन्निवेश हुआ है : (१) आधिकारिक और (२) प्रासंगिक। आधिकारिक कथा के अन्तर्गत राम के संपूर्ण जीवन की घटनाओं का चित्रण किया गया है और उनकी उत्कर्षता के लिए विविध पुराणों से प्रासंगिक कथाएँ लेकर उनका मेल आधिकारिक कथा के साथ इस ढंग से किया गया है कि आदि से अन्त तक राम-कथा का ही उत्कर्ष दीख पड़ता है। किस प्रसंग

को कब और कहाँ लाना चाहिए, कथा में कहाँ और किस प्रकार का विस्तार करना चाहिए, कहाँ वर्णनात्मक क्रम रखना चाहिए और कहाँ नई घटनाओं की योजना करनी चाहिए—इन सब बातों पर गोस्वामीजी ने विशेष रूप से ध्यान दिया है। उत्तरगामी प्रसंगों की पूर्ववर्ती प्रसंगों से स्वाभाविक निःसृति उनके कथा-वर्णन की विशेषता है। इस विशेषता के कारण उनके 'मानस' के कथा-प्रवाह में कहीं भी शिथिलता नहीं आने पाई है। अद्भुत तत्त्व के सन्निवेश-द्वारा उन्होंने अपनी कथा में चमत्कार उत्पन्न कर उसे और भी अधिक रोचक एवं आकर्षक बना दिया है। इतना ही नहीं; अपनी राम-कथा के भीतर जिस ढंग से उन्होंने जीवन के मार्मिक स्थानों का सन्निवेश किया है वह अभूतपूर्व है। 'मानस' के अतिरिक्त उनकी अन्य रचनाओं में राम-कथा के स्फुट प्रसंग हैं, पर उनके आयोजन में भी जीवन के मार्मिक स्थानों पर विशेष रूप से ध्यान दिया गया है। इसके साथ ही मार्मिक स्थानों के अनुकूल ही भावों का समावेश हुआ है। जीवन के विभिन्न संबन्धों तथा उनकी पृथक्-पृथक् मर्यादाओं का पूरा-पूरा निर्वाह हुआ है। पारिवारिक जीवन से सम्बंधित जितनी भाव-संपत्ति हमें गोस्वामीजी की रचनाओं में मिलती है उतनी अन्यत्र दुर्लभ है। उनकी समस्त रचनाएँ यथार्थ और आदर्श के संघर्ष से श्रोत-प्रोत हैं। इस प्रकार के संघर्ष में ही राम-कथा का विकास हुआ है और अन्त में आदर्श की विजय घोषित की गई है।

(३) सवाद-सौष्ठव—गोस्वामीजी की प्रबन्ध-पटुता की अन्य विशेषताएँ उनकी सवाद-योजना में मिलती हैं। सवाद-योजना भी कथा-वस्तु का एक विशिष्ट अंग है। इसका उद्देश्य कथा में प्रवाह, गति, सजीवता कुतूहल एवं श्रौत्सुक्य उत्पन्न करना है। इसके लिए सवादों में चुस्ती, विदग्धता, स्पष्टता, स्वाभाविकता, शिष्टता, नाटकीय छटा आदि गुण अपेक्षित हैं। गोस्वामीजी ने अपने सवादों में इन समस्त गुणों का विधान बड़े कौशल से किया है। देश, काल और पात्र के अनुसार वह वार्तालाप कराने में दक्ष हैं। परशुराम-लक्ष्मण-सवाद, मन्थरा-कैकेई-सवाद, कैकेई-दशरथ-सवाद, रावण-अंगद-सवाद आदि उनके आदर्ण सवाद हैं जिनमें

मानव-प्रवृत्तियों के चित्रण के साथ-साथ नाटकीय छटा का भी समावेश किया गया है।

(४) चरित्र-चित्रण—गोस्वामीजी की पात्र-योजना अत्यन्त विषद है। उसमें सात्विक, राजस और तामस—इन तीन प्रकृतियों के अनुसार चरित्र-विभाग करने से हमें दो प्रकार के पात्र मिलते हैं : (१) आदर्श और (२) सामान्य। आदर्श पात्रों में सात्विक एवं तामस को स्थान दिया गया है और सामान्य पात्रों में राजस को। इस दृष्टि से सीता, राम, भरत, हनुमान, कौशल्या, शबरी, मन्थरा, रावण आदि आदर्श पात्र हैं और दशरथ, लक्ष्मण, विभीषण, कैकेयी, सुग्रीव आदि सामान्य पात्र हैं। इनके अतिरिक्त वशिष्ठ, विश्वामित्र, भरद्वाज, अगस्त्य आदि ऋषि-मुनि; शिव, इन्द्र, सती, कामदेव, रति, विष्णु, ब्रह्मा आदि देवता और जटायु, बानर, गरुड़, भुसुण्ड आदि पशु-पक्षी भी उनकी पात्र-योजना में सम्मिलित हैं। इन सभी प्रकार के पात्रों के चरित्र-चित्रण में गोस्वामीजी ने अपनी मनोवैज्ञानिक पहुँच का परिचय दिया है। पात्रों की मनःस्थिति के सम्यक एवं यथार्थ चित्रण प्रस्तुत करने में वह अत्यन्त कुशल हैं। साधु-असाधु, सज्जन-दुर्जन, देव-दानव के अन्तःकरण में प्रवेश कर उन्होंने जो मानस-चित्र उतारे हैं उनमें विश्व के हृदय का इतिहास सजग हो उठा है। उन्होंने दुष्टों का वैसा ही सूक्ष्म चित्रण किया है जैसा सज्जनों का। दुष्ट पात्रों के सहारे ही सज्जन पात्रों का उत्कर्ष बढ़ता है। इस तथ्य को पहचानकर ही गोस्वामीजी राम के लोक-नायकत्व को चरितार्थ करने में सफल हुए हैं। राम के मुकाबले में रावण को खड़ा कर उन्होंने साधुता और असाधुता की जो परिभाषा गढ़ी है उससे अधिक स्पष्ट परिभाषा कहीं मिल नहीं सकती। उनके राम जितने धीर, गभीर, कोमल, उदार लोक-रक्षक और सुशील हैं, उनका रावण उतना ही ओछा, क्रूर, हठी, क्रतन्न, दंभी और लोक-विरोधी है। इसलिए राम जितने शीघ्र हमारा आकर्षण प्राप्त कर लेते हैं उतने ही शीघ्र रावण हमारी घृणा का पात्र बन जाता है। गोस्वामीजी के चरित्र-चित्रण की यह विशेषता राम-रावण तक ही सीमित नहीं है। भाई के रूप में भरत और लक्ष्मण तथा रावण और विभीषण, माता के रूप में कौशल्या और

कैकेयी, पत्नी के रूप में सीता और मन्दोदरी, राजा के रूप में दशरथ और राम, सेवक के रूप में हनुमान और अंगद तथा भक्तों में सुग्रीव, विभीषण और शबरी आदि के जो चित्र उन्होंने उतारे हैं उनमें उनकी यह विशेषता बराबर बनी रहती है। अपनी इस विशेषता-द्वारा वह यह दिखाने में समर्थ और सफल हुए हैं कि मानव-चरित्र कैसा है और उसे कैसे होना चाहिए। उनके चरित्र-चित्रण का उद्देश्य है, परिवार के व्यक्तियों को सुशील और सदाचारी बनाना। जिस परिवार में कौशल्या-जैसी माता, राम-जैसा पुत्र, भरत-जैसा भाई, सीता-जैसी पत्नी, हनुमान-जैसा सेवक और वशिष्ठ-जैसा गुरु होगा वह परिवार ही सादर्श समाज की स्थापना कर सकेगा। अपने इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए गोस्वामीजी ने व्यक्तियों का ही नहीं, समुदाय-विशेष की प्रकृति का भी चित्रण किया है। बालको, ग्रामीणों, नागरिकों, देवताओं, राजाओं, बानरो तथा राज-समाजों के मनोभावों, उनकी मुद्राओं और उनके कार्य-व्यापारों के चित्र उनके पात्रों के चित्रों के समान ही आकर्षक एवं सजीव हैं। उनमें आत्म-मन्त्र और लोक-पक्ष, आदर्श और यथार्थ, व्यवहार और परमार्थ, शील और नियम, धर्म और अधर्म-सबका सफल समन्वय हुआ है।

(५) वाह्य दृश्य-चित्रण—गोस्वामीजी ने मानव-प्रकृति के चित्रण के साथ-साथ अपनी रचनाओं में वाह्य दृश्य चित्रण भी प्रस्तुत किए हैं। उनके वाह्य-दृश्य-चित्रण दो प्रकार के हैं : (१) मानव-संबंधी और (२) प्रकृति-संबंधी। मानव-संबंधी वाह्य दृश्य-चित्रण में अंगों की शोभा, चेष्टाओं एवं मुद्राओं की छटा और कार्य-व्यापार की तत्परता आदि का सजीव वर्णन किया गया है। गोस्वामीजी अपने इस कार्य में भी वे जोड़ हैं। राम की बाल-छवि का चित्र लीजिए :—

‘सुन्दर श्रवण, सुचारु कपोला । अति प्रिय मधुर तोतरे बोला ॥

चिक्कन कच, कुंचित गभुआरे । बहु प्रकार रचि मातु सँवारे ॥’

भोजन करते समय राम के बाल-चापल्य का शब्द-चित्र देखिए :—

‘भोजन करत चपल चित, इत-उत अक्सर पाइ ।

भाजि चले किलकत मुख, दधि-ओदन लपटाइ ॥’

आखेट के समय मृग को लक्ष्य कर वाण खींचते हुए उनकी मुद्रा का चित्र देखिए :—

‘सुभग सरासन सायक जोरे ।

खेलत राम फिरत मृगया बन वसति सो मृदु मूरति मन मोरे ।

जटा मुकुट सिर सारस-नयननि गौहें तकत सुभौह सकोरे ॥’

इस प्रकार की मुद्राओं के शब्द-चित्रों से गोस्वामीजी की रचनाएँ भरी पड़ी हैं। मुद्राओं के चित्रण में उनकी निरीक्षण-शक्ति का चमत्कार देखने योग्य हैं। उन्होंने जिस मुद्रा का चित्रण किया है उसका सजीव चित्र सामने खींच दिया है। काव्य में उन्हीं वाह्य दृश्यों का वर्णन प्रयोजनीय होता है जिनका काव्य विषय से संबंध हो और वह भी प्रसंग के संकोच अथवा विस्तार के अनुकूल। गोस्वामी जी ने अपने वाह्य दृश्य-चित्रण के विधान में इस सिद्धान्त का बड़ी सतर्कता से पालन किया है।

गोस्वामी जी का दूसरे प्रकार का वाह्य दृश्य-चित्रण प्रकृति-संबंधी है। प्रकृति-चित्रण में उनके दो मुख्य उद्देश्य हैं : (१) प्रकृति के नीरव स्पन्दन को पाठक के सम्मुख प्रस्तुत करना और (२) प्रकृति के प्रागढ़ वैराग्य की मानव की लालसा और ललक से तुलना करना। पहले प्रकार के उद्देश्य की पूर्ति उन्होंने परिगणन-शैली के अनुसार की है। इस शैली के अन्तर्गत उन्होंने प्रकृति का सहज उत्कृल्ल रूप प्रस्तुत किया है। एक चित्र लीजिए :—

‘भरना भरहि सुधा सम बारी । त्रिबिध ताप हर त्रिबिध बयारी ॥

विटप बेलि तृन अगनित जाती । फल प्रसून पल्लव बहु भांती ॥

सुन्दर सिला, सुखद तरु छाही । जाइ बरनि बन-छबि केहि पाही ॥’

अपने ऐसे प्रकृति-चित्रों की योजना में गोस्वामीजी ने पिछले कवियों की शैली का अनुकरण करते हुए अपनी निरीक्षण शक्ति से अधिक काम लिया है। इनसे अधिक उत्कृष्ट उनके वे प्रकृति-चित्र हैं जिनमें उन्होंने संस्कृत-कवियों की शैली के अनुसार सूक्ष्म निरीक्षण के आधार पर दृश्य की संश्लिष्ट योजना की है। उनके चित्रकूट-चित्रण से इस प्रकार का एक उदाहरण लीजिए :—

‘सोहत स्याम जलद मृदु घोरत धातु रंगमंगे सृंगनि ।
मनहुँ आदि अंभोज बिराजत सेवित सुर-मुनि मृंगनि ॥
सिखर-परस घन घटहिं मिलति बग-पांति सो छवि कवि बरनी ।
आदि बराह बिहरि बारिधि मनो उख्यो है दसन धरि धरनी ॥’

प्रकृति के ऐसे संश्लिष्ट चित्रण बहुत कम हैं। इनकी अपेक्षा उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि की सहायता से चित्रित प्रकृति के अलंकरण रूप गोस्वामीजी की रचनाओं में अधिक मिलते हैं। किष्किधा काण्ड में वर्षा और शरद ऋतुओं के जो चित्र उतारे गए हैं उनमें दृष्टान्तों की योजना के कारण वर्ण्य वस्तुओं का वर्णन दब गया है, पर यह बात उनके स्थल-वर्णन में नहीं पाई जाती। अपने स्थल-वर्णन में उन्होंने वस्तुओं और व्यापारों का प्रचुर उल्लेख किया है। इस दृष्टि से उनके यात्रा, युद्ध, नगर हाट आदि वर्णन अत्यन्त सजीव हैं। उनकी रचनाओं में ऐसे अवसर कम आए हैं जब प्रकृति मनुष्य के हर्ष में हर्ष और शोक में शोक मनाती है। उन्होंने प्रायः प्रकृति के प्रगाढ़ वैराग्य के ही चित्र प्रस्तुत किए हैं। इसका कारण प्रकृति के प्रति उनका मर्यादित दृष्टिकोण है। उन्होंने विशेष अवसरों पर ही प्रकृति को मानव के राग-विराग, हर्ष-शोक आदि से प्रभावित देखा है। इसलिए उनका प्रकृति-वर्णन अधिकांश वस्तुनिष्ठ ही है।

(६) भाव-पक्ष—गोस्वामीजी का काव्य वस्तुनिष्ठ होने के साथ-साथ बुद्धि-तत्त्व, कल्पना-तत्त्व तथा भाव-तत्त्व से भी समान्वित है। निर्गुण और सगुण, जीव और माया, ज्ञान और भक्ति आदि के विवेचन में जहाँ बुद्धि तत्त्व की प्रधानता मिलती है वहाँ प्रकृति के संश्लिष्ट चित्रण, परिस्थितियों के निर्माण तथा पात्रों के चरित्र-विकास में उनकी कल्पना का चमत्कार देख पड़ता है। भाव-तत्त्व की दृष्टि से तो उनकी सभी रचनाएँ भाव सागर हैं। विनय, दैन्य, त्याग, समर्पण, शील, आत्म-ग्लानि, क्रोध, उत्साह, घृणा, प्रेम, लज्जा, दम, भ्रम, करुणा, भय, शंका, शोक, हर्ष, उन्माद आदि मानव-हृदय से संबन्ध रखनेवाले जितने भी भाव संभव हो सकते हैं उन सबको उन्होंने अपने काव्य में स्थान दिया है और जीवन की मार्मिक परिस्थितियों के बीच उनका प्रभावशाली चित्रण किया है। वस्तुतः वह

भावलोक के सम्राट हैं। हमारे भावों पर उनका इतना सफल नियंत्रण है कि वह अपनी रुचि और अवसर के अनुसार हमें कभी हँसाते हैं, कभी रुलाते हैं, कभी पुलकाते हैं, कभी आश्चर्य-चकित करते हैं, कभी भय-ग्रस्त करते हैं, कभी प्रेम से सराबोर करते हैं और कभी उत्साह से भर देते हैं। आप उनकी कोई रचना उठा लीजिए, उसमें आपको भाव ही भाव भरे मिलेंगे। कुछ उदाहरण लीजिए। राम वन जा रहे हैं। माता कौशल्या कहती है :—

‘जौ केवल पितु आयसु ताता । तौ जनि जाहु जानि बड माता ॥

जौ पितु-मातु कछौ बन जाना । तौ कानन सत अवध समाना ॥’

‘तौ जनि जाहु जानि बड माता’ में वात्सल्य और अधिकार की तथा ‘जौ पितु मातु कछौ बन जाना’ में कर्तव्य की जैसी सुन्दर व्यंजना की गई है वैसी विश्व के किसी काव्य में मिलना दुर्लभ है। माता सुमित्रा भी कर्तव्य की भावना से प्रेरित हो लक्ष्मण से कहती हैं :—

‘तुम्हरेहि भाग राम बन जाहीं । दूसर हेतु तात कछु नाही ॥’

कितनी सुन्दर युक्ति हैं माता सुमित्रा की ! लक्ष्मण को सीता और राम की सेवा का एक मात्र अधिकार और कर्तव्य-पालन का सुअवसर ! राम के वन जाने से दुखी न होकर वह प्रसन्न है और यह समझकर प्रसन्न है कि उनके पुत्र को सीता और राम की सेवा करने का जो सुअवसर मिलेगा वह अयोध्या में रहकर असंभव है। इसलिए वह प्रत्यक्ष रूप से लक्ष्मण के भाग्य की, पर अप्रत्यक्ष रूप से अपने ही भाग्य की सराहना कर लक्ष्मण को सीता और राम के साथ वन जाने की सहर्ष आज्ञा प्रदान करती है। वात्सल्य के साथ अधिकार और कर्तव्य का जब इतना सुन्दर समन्वय होगा तब ही हमारे बालकों का जीवन स्तर ऊँचा उठेगा। गोस्वामीजी ने अपनी रचनाओं में जीवन को उठानेवाली ऐसी ही भाव-भूमियाँ का चित्रण किया है। उन्होंने जिस भाव को उठाया है उसे जीवन की मार्मिक परिस्थितियों के बीच फलका कर यथार्थ से आदर्श की ओर उन्मुख किया है। राम का अयोध्या-त्याग, संन्यासी के वेष में उनकी वन-यात्रा, चित्रकूट में राम और भरत-मिलन, शवरी का आतिथ्य, सीता-हरण, लक्ष्मण को शक्ति लगाने पर

राम का विलाप, भरत की प्रतीक्षा आदि राम के जीवन से संबंधित ऐसे अनेक स्थल हैं जिनमें उन्होंने कर्तव्य और अधिकार, प्रेम और घृणा, हर्ष और शोक, त्याग और स्वार्थ, करुणा और क्रूरता, शान्ति और क्रोध आदि परस्पर विरोधी भावों-द्वारा संघर्ष की सृष्टि की है और भारतीय आदर्श के अनुकूल उस संघर्ष का लक्ष्य स्थापित किया है। यही उनके भाव-चित्रण की विशेषता है और इसी विशेषता के कारण हिन्दी काव्य में उनका अनन्य स्थान है।

गोस्वामीजी की रस-योजना

गोस्वामीजी ने अपनी रचनाओं में सभी रसों का विधान और उनका परिपाक अत्यन्त सफलतापूर्वक किया है। वह रस-सिद्ध कवीश्वर थे। उनकी संपूर्ण रचनाएँ एक ऐसे रस से भरी हुई हैं जिसके विषय में वह स्वयं कहते हैं :—

‘रामचरित जे सुनत अघाहीं । रस विशेष तिन्ह जाना नाही ॥’

आध्यात्मिक दृष्टि से रामचरित में जो रस है वह तो है भक्तों के लिए, कवियों और साहित्यकारों के लिए गोस्वामीजी ने अपनी रचनाओं में जिन रसों का विधान किया है उनमें उन्होंने शृंगार, हास्य, अद्भुत, वीर तथा शान्त को विशेषरूप से स्थान दिया है। शृङ्गार के प्रति उनका विशेष भुकाव नहीं है। राम-कथा तथा अन्य पौराणिक कथाओं के प्रसङ्ग में जहाँ इस रस को खुलकर स्थान देने का अवसर आया है वहाँ भी उन्होंने थोड़े शब्दों-द्वारा इसका परिपाक कर सतोष कर लिया है। इसका यह अर्थ नहीं कि वह काव्य में शृङ्गार का महत्त्व स्वीकार नहीं करते थे, बल्कि यह कि वह अपनी राम-कथा द्वारा जिस आदर्श को स्थापना करना चाहते थे उसमें शृङ्गार-वर्णन के लिए अधिक गुंजाइश नहीं थी। ऐसी दशा में उन्होंने इस रस को उन्हीं कथा-प्रसङ्गों में स्थान दिया जहाँ वह इसकी उपेक्षा नहीं कर सकते थे। उदाहरण के लिए राम-कथा से दो प्रसङ्ग लीजिए : (१) फुलवारी लीला और (२) सीता-हरण। फुलवारी-लीला में सीता जी के सौंदर्य के सम्बन्ध में ‘करत प्रकासु फिरइ फुलवाई’ कहकर गोस्वामीजी ने संयोग शृङ्गार के परिपाक में अपनी अद्भुत काव्य-शक्ति का ही परिचय नहीं दिया,

बल्कि उन्होंने हमारी भावनाओं का संस्कार कर वर्य रस के प्रति अपना मर्यादित दृष्टिकोण भी व्यक्त कर दिया। इसी प्रकार सीता-हरण के पश्चात् वियोग शृंगार के वर्णन में भी उन्होंने बड़े संयम से काम लिया है। नारद-मोह, शिव-विवाह, सूर्यखा-प्रस्ताव आदि के प्रसङ्गों में भी उन्होंने शृंगार को स्थान दिया है, पर इन प्रसङ्गों में भी उन्होंने मर्यादावादी दृष्टिकोण का परिचय दिया है। तात्पर्य यह कि उनकी रचनाओं में उनके मर्यादावादी दृष्टिकोण के कारण शृङ्गार को वह स्थान न मिल सका जो उसे उनके पूर्ववर्ती कवियों की रचनाओं में मिल चुका था।

गोस्वामीजी ने शृङ्गार-वर्णन में अपने जिस मर्यादावादी दृष्टिकोण का परिचय दिया उसी मर्यादावादी दृष्टिकोण से उन्होंने अन्य रसों का भी वर्णन किया है। राम की शिशु-चेष्टाओं तथा बाल-क्रीड़ाओं के चित्रण में वात्सल्य, राम-वन-गमन तथा लक्ष्मण को शक्ति लगने के श्रवण पर कर्ण, राम के ब्रह्मत्व तथा विष्णुत्व के आलेखन में अद्भुत, नारद-मोह के प्रसङ्ग में हास्य, राम-रावण-युद्ध के वर्णन में वीर, रौद्र, भयानक तथा वीभत्स रसों का जैसा शिष्ट और संयत परिपाक उन्होंने किया है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। शान्त रस की अनुपम माधुरी से तो उनकी सम्पूर्ण रचनाएँ भरी पड़ी हैं। यही एक ऐसा रस है जिसे उन्होंने विशेष रूप से अपनी सभी रचनाओं में अपनाया है। 'विनय-पत्रिका' में तो शान्त रस के अतिरिक्त अन्य किसी रस को स्थान ही नहीं मिला है। इन रसों के परिपाक में गोस्वामीजी ने स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव, संचारी भाव आदि की अत्यन्त सुन्दर योजना की है। हास्य कहीं शृङ्गार का सहायक है तो कहीं वीर का। वीर, रौद्र, भयानक और वीभत्स राम की शक्ति के आदर्श हैं और कर्ण रस उनके शील पर आश्रित है। शान्त रस के अन्तर्गत संचारी-रूप से अद्भुत, वीर, रौद्र और वीभत्स के भी उदाहरण मिलते हैं। इस प्रकार गोस्वामीजी की रस-योजना अत्यन्त संयत है और उसमें सभी रसों को उचित स्थान मिला है।

गोस्वामीजी की अलंकार-योजना

गोस्वामीजी रसवादी कवि होने के कारण भाव के उपासक थे।

फिर भी उन्होंने अपनी रचनाओं में अनेक प्रकार के अलङ्कारों का स्वाभाविक विधान किया है। अलंकारों के प्रयोग में उनका अपना दृष्टिकोण था। भावों का उत्कर्ष दिखाने तथा वस्तुओं के रूप, गुण और क्रिया का अधिक तीव्र अनुभव कराने के लिए ही वह अलंकारों का औचित्य स्वीकार करते थे। इसलिए उन्होंने अपनी रचनाओं में विभिन्न अलंकारों-द्वारा चमत्कार उत्पन्न नहीं किया, बल्कि उनके द्वारा उन्होंने भावों को रमणीयता और भावानुभव को तीव्रता प्रदान की। ऐसा करने में उन्होंने प्रायः समतामूलक अलङ्कारों का ही प्रयोग किया। अनुप्रास के वह बड़े प्रेमी थे, पर अपने इस प्रेम के कारण उन्होंने अपने वर्य विषय में भद्रापन और अर्थ-न्यूनता नहीं आने दी। श्लेष यमक और मुद्रा अलंकारों के फेर में वह अधिक नहीं पड़े। उपमा, उत्प्रेक्षा और रूपक के वह धनी थे। उत्प्रेक्षा का एक सुन्दर उदाहरण लीजिए :—

‘लता-भवन तें प्रकट भे तेहि अचसर दोउ भाइ ।

निकले जनु जुग विमल विधु, जलद-पटल बिलगाइ ॥’

कविता करते समय गोस्वामीजी अलंकार के निर्वाह का पूरा ध्यान रखते थे और प्रकरण-प्राप्त वस्तुओं के भीतर से ही उसकी सामग्री चुनते थे। इधर रङ्ग-भूमि में राम का आगमन होता है और उधर पूर्व दिशा में सूर्योदय। उस समय गोस्वामीजी को यह उपह्वति सूझती है :—

‘रवि निज उदय-व्याज रघुराया । प्रभु-प्रताप सब नृपन दिखाया ॥’

उत्प्रेक्षा और सन्देह का एक साथ प्रयोग इन पंक्तियों में देखिए :—

‘बालधि बिसाल बिकराल ज्वाल- जाल मानौ,

लंक लीलिले को काल-रसना पसारी है ।

कैधौ ब्योम-बीथिका भरे हैं भूरि धूमकेतु,

बीर रस बीर तरवारि-सी उधारी है ॥

तुलसी सुरेस-चाप, कैधौ दामिनी-कलाप,

कैधौ चल्नी मेरु तें कृसानु सरि भारी है ।’

अब गोस्वामीजी के सांग-रूपक का एक नमूना लीजिए और देखिए

क इस अलंकार की सहायता से उन्होंने क्रोध से भरी कैकेयी का कितना सफल चित्र उतारा है :—

‘अस कहि कुटिल भई उठि ठाढ़ी । मानहुँ रोष-तरंगिनि बाढ़ी ॥
पाप-पहार प्रगट भइ सोई । भरी क्रोध-जल जाइ न जोई ॥
दोउ बर कूल, कठिन हठ धारा । भँवर कूबरी-बचन प्रचारा ॥
ढाहत भूप-रूप तरु-मूला । चली विपति-बारिधि अनुकूला ॥’

इस प्रकार गोस्वामीजी की रचनाओं में मालापमा, परिसंख्या, प्रदीप, उन्मीलित, सन्देह, भ्रम, दृष्टान्त, उदाहरण, उल्लेख, स्मरण, व्यतिरेक, तुल्ययोगिता, ललितोपमा, अप्रस्तुत प्रशंसा, व्याजनिन्दा, परिकराकुर, अतिशयोक्ति, निदर्शना, रूपकातिशयोक्ति, विभावना आदि की अत्यन्त सुन्दर योजना हुई है ।

गोस्वामीजी की छन्द-योजना

गोस्वामीजी की छन्द-योजना उनकी रस-योजना एवं अलंकार-योजना के समान ही अत्यन्त समृद्ध है । अपनी इस योजना में उन्होंने अपने पूर्ववर्ती एवं समकालीन कवियों की सभी प्रकार की काव्य-शैलियों को अपनाकर अपनी बहुमुखी प्रतिभा का परिचय दिया है । वीर-काव्य की छप्पय-शैली, संत-काव्य की साखी-शैली, प्रेमाख्यानक प्रबन्ध-काव्य की दोहा-चौपाई-शैली, कृष्ण-काव्य की पद-शैली, भाटों की कवित्त-सवैयों की ललित-शैली, लोक-साहित्य की सोहर तथा वरवै-शैली, आदि जितने प्रकार के काव्य-शैलियाँ उन्होंने अपनाईं उन सब पर उन्होंने अपने व्यक्तित्व की छाप लगा दी । ऐसा करने में उनका एक मात्र उद्देश्य था, राम के शील का आदर्श समाज के प्रत्येक वर्ग तक पहुँचाना । अपने इस उद्देश्य से प्रेरित होकर उन्होंने महिलावर्ग के लिए ‘रामलला नहछू’, ‘पार्वती-मगल’ ‘जानकी-मगल’ और ‘गीतावली’ की रचना की, काव्य प्रेमियों के लिए ‘कवितावली’ बनाई, भक्तों तथा सन्यासियों के लिए ‘विनय-पत्रिका’ और ‘वैराग्य-सदीपनी’ का प्रणयन किया, लोक-नीति से प्रेम रखनेवालों के लिए ‘दोहावली’ लिखी और गंभीर साहित्यिक एवं दार्शनिक रुचिवाले लोगों के लिए ‘रामचरित मानस’ की रचना की । ‘रामचरित मानस’ में

उन्होंने दोहा-चौपाई का शैली अपनाई, 'कवितावली' में कवित्त-सवैयो को स्थान दिया, 'विनय-पत्रिका' में पदों की रचना की, 'दोहावली' में दोहों का सकलन किया, 'गीतावली' में गीतों का प्रणयन किया और 'रामलला नहछू' में सोहर की रचना की। तात्पर्य यह कि उन्होंने राम के शील-प्रधान जीवन को लाक-प्रिय बनाने के लिए प्रत्येक शैली का सफलतापूर्वक अनुसरण किया। उनका कोई छंद शिथिल नहीं है। विषय और भाव के अनुकूल छंदों का विधान करने में वह बेजोड़ है। उन्होंने समाज की आवश्यकता और अभिरुचि का ध्यान रखकर ही अपने छंदों का विधान किया है। गोस्वामीजी की भाषा

गोस्वामीजी की भाषा मुख्यतः अवधी है। अवधी के दो रूप हैं : (१) पूर्वी अवधी और (२) पश्चिमी अवधी। गोस्वामीजी ने पूर्वी अवधी में 'पार्वती-मंगल', 'जानकी-मंगल' तथा 'बरवै-रामायण' की और पश्चिमी अवधी में 'रामचरित मानस' की रचना की है। उनकी इन रचनाओं में अवधी के दोनो रूप परिमार्जित एवं साहित्यिक हैं। जायसी ने भी अपनी रचनाओं में पूर्वी अवधी का प्रयोग किया है, पर वह तद्भव-प्रधान एवं ठेठ होने के कारण उतनी चोखी और प्रवाहपूर्ण नहीं है जितनी गोस्वामीजी की पूर्वी अवधी। गोस्वामीजी की अवधी तत्समो और अर्द्ध-तत्समों से भरी पड़ी है। अवधी पर उनका पूरा अधिकार है और उस पर उन्होंने अपने व्यक्तित्व की छाप लगा कर उसे काव्य-गुणों से संपन्न कर दिया है।

अवधी की भाँति गोस्वामीजी ने ब्रजभाषा का भी प्रयोग किया है। 'कवितावली', 'विनय-पत्रिका' और 'गीतावली' तीनों की भाषा ब्रजभाषा है। 'कवितावली' की भाषा ब्रज की चलती भाषा का उत्कृष्ट उदाहरण है। इसमें शब्दों की तोड़-मरोड़ और खीचा-तानी नहीं है। इसमें सन्देह नहीं कि सुर की ब्रजभाषा की सजीवता उनकी भाषा में नहीं है, पर यह सर्वमान्य है कि उन्होंने उसे भी अधिक साहित्यिक बनाने की चेष्टा की है। 'विनय-पत्रिका' की भाषा, विशेष कर प्रारंभिक भाग में, बहुत सस्कृत-गर्भित हो गई है। उनकी ब्रजभाषा का यह रूप देवताओं के गौरव के सर्वथा अनुकूल है। आत्म-निवेदन में उनकी ब्रजभाषा अत्यन्त सरल है।

उन्होंने विषय और पात्र के अनुकूल ही अपनी भाषा को कहीं क्लिष्ट और कहीं सरल रूप में प्रस्तुत किया है। अपनी इस विशेषता के कारण वह अपने पूर्ववर्ती तथा समकालीन कवियों में सबसे आगे हैं।

गोस्वामीजी की भाषा में उनका शब्द-चयन अत्यन्त संयत और विषयानुकूल है। शब्दाडंबर तो वह जानते ही नहीं। शब्दों की ध्वनि, उनके अर्थ और उनके प्रयोग के अवसर से वह इतने अधिक परिचित हैं कि अपनी रचना में कहीं भी ऐसे शब्दों को स्थान नहीं देते जो न तो अर्थ के स्पष्टीकरण में सहायक होते हैं और न भाषा की सौंदर्य-वृद्धि में योग देते हैं। इसके साथ ही यह भी ध्यान देने योग्य है कि वह जिस शब्द का जिस अर्थ में एक बार ग्रहण कर लेते हैं उसका बराबर निर्वाह करते हैं। शब्दों के प्रयोग में इम प्रकार की निर्वाह-क्षमता बहुत कम कवियों में देखने को मिलती है। यही कारण है कि उनकी रचना में उनका प्रत्येक शब्द अपने स्थान पर नगीने की भाँति चमकता है और अर्थ-गौरव की वृद्धि में सहायक है। विषय के अनुसार शब्द, शब्द के अनुसार अर्थ और अर्थ के अनुसार ही भाव-सौंदर्य उनके शब्द-चयन की परम विशेषता है। उन्होंने वीर गाथा-काल की राजस्थानी के शब्द, भोजपुरी के शब्द, प्राकृत के शब्द, बुन्देलखण्ड की शब्द और फारसी तथा अरबी के शब्द निःसंकोच अपनाए हैं, पर उन शब्दों को उन्होंने अपने सोंचे में ढाल लिया है और उन पर साहित्यिकता तथा अपने व्यक्तित्व की छाप लगा कर उन्हें उनके कोश से अलग कर दिया है। उनकी रचना में कोमल, कठोर, ध्वनि-संपन्न सब तरह के शब्द आए हैं और वे भावों के स्पष्टीकरण में सहायक हैं।

गोस्वामीजी की भाषा का सर्व-प्रथम गुण है उसकी साहित्यिकता। उसमें रीति, गुण, अलंकार, लक्षण, व्यंजना सभी काव्याग बिना प्रयास के ही यथास्थान आकर काव्य-सौष्ठव की वृद्धि करते हैं। रूप-सौंदर्य तथा श्रुद्धार-वर्णन में उनकी भाषा का सहज माधुर्य देखने योग्य होता है। इसी प्रकार रौद्र और वीर के परिपाक में उनकी ओजपूर्ण भाषा पाठक के हृदय को उमग और उत्साह से भर देती है। प्रसाद-गुण तो उनकी भाषा में सर्वाधिक है। यही कारण है उनकी अधिकांश रचनाएँ अपनी सहज

अभिव्यक्ति के कारण चित्त में एक साथ प्रसन्नता और प्रकाश उत्पन्न कर देती हैं। उपमाओं और उत्प्रेक्षाओं की सजीवता के कारण उनकी भाषा का यह गुण और भी निखर उठता है।

गोस्वामीजी ने अपनी भाषा को भावानुरूपिणी बनाने के लिए उसमें मुहावरों और लोकोक्तियों को भी स्थान दिया है। 'भइ गति सॉप छुँदर केरी', 'अजन कहा आँख जेहि फूटै', 'देखिअ रवि दीप कर लीन्हे आदि लोकोक्तियों के प्रयोग से उन्होंने अपनी भाषा में जैसी सजीवता और प्रभावोत्पादकता उत्पन्न की है वैसी न तो उनके पूर्ववर्ती कवियों की भाषा में मिलती है और न उनके समकालीन कवियों की भाषा में। उन्होंने राम के शील के अनुरूप ही अपनी भाषा को सर्वगुण-सम्पन्न बनाया है।

गोस्वामीजी की शैली

विषय के अनुसार गोस्वामीजी की शैली वर्णनात्मक है, परन्तु उसमें वस्तु-वर्णन को ही प्राथमिकता नहीं दी गई है। घटनाओं तथा वस्तुओं के वर्णन में गोस्वामीजी ने भावों, कल्पनाओं तथा विचारों का इतना सुन्दर समन्वय किया है कि उसमें सागर की-सी गभीरता आ गई है। संक्षेप में कहने की उनकी कला भी अद्वितीय है। कहीं-कहीं तो उन्होंने अपनी शैली में उपयुक्त शब्दों के सकेत-द्वारा ही घटना को संक्षेप रूप दे दिया है। इससे उनके कथा-वर्णन में विस्तार की अपेक्षा सकोच आ गया है और उन्होंने एक साथ कई कथाओं का समावेश करने में अभूतपूर्व सफलता प्राप्त की है। इसीलिए विषय प्रतिपादन की दृष्टि से हम उनकी शैली को समास-शैली कह सकते हैं।

गोस्वामीजी की शैली में शब्दों के गुण और उनकी शक्तियों का सन्निवेश अत्यन्त उचित सीमा के भीतर हुआ है। शैली में कहाँ प्रसाद, कहाँ माधुर्य और कहाँ अोज की प्रतिष्ठा करनी चाहिए—इस पर उन्होंने विशेष रूप से ध्यान दिया है। इसके साथ ही अभिधा, लक्षणा और व्यंजना के प्रयोग में उन्होंने पात्र और अवसर का पूरा-पूरा ध्यान रखा है। केशवदास की भाँति उन्होंने किसी विशिष्ट शब्द-गुण अथवा शब्द-शक्ति को अपनाकर उसके द्वारा अपना पाण्डित्य-प्रदर्शन नहीं किया है। यही कारण है कि

उनकी शैली आरंभ से अन्त तक सरस, स्वाभाविक, प्रवाहपूर्ण, प्रभावोत्पादक, संयत और भाव-व्यञ्जक है।

भाषा की दृष्टि से गोस्वामीजी की शैली दो प्रकार की है : (१) सरल और (२) क्लिष्ट। कथा-वर्णन, वस्तु-वर्णन तथा संवाद में उनकी भाषा-शैली अत्यन्त सरल है। उसमें अवधी के सरलतम शब्द हैं तथा समस्त पदों का प्रयोग भी न्यूनतम है। सरल भाव, सरल विचार, सरल अलंकारों का विधान, सरल वाक्य-विन्यास—उसकी कुछ उल्लेखनीय विशेषताएँ हैं। परन्तु इसके विद्वद् गोस्वामीजी ने अपनी क्लिष्ट शैली का उदाहरण उस समय प्रस्तुत किया है जहाँ उन्होंने जीवन के दार्शनिक पक्ष का विवेचन किया है। उस समय उनकी भाषा-शैली संस्कृत-गर्भित हो गई है और उसमें समस्त पदों का प्रयोग भी अपेक्षाकृत अधिक है। भाव, विचार, कल्पना और उन्हें उद्दीप्त करनेवाले अलंकार सब उनके पाण्डित्य के प्रमाण हैं, पर उनसे उनके पाण्डित्य-प्रदर्शन की लालसा नहीं प्रकट होती। यही उनकी इस शैली की विशेषता है जो उन्हें केशवदास से अलग कर देती है। उन्होंने अलंकार शैली का प्रयोग पाण्डित्य-प्रदर्शन की दृष्टि से नहीं, अपितु अपने काव्य में सौंदर्य-वृद्धि के विचार से किया है। उनके काव्य की आत्मा जितनी सुन्दर और स्वस्थ है उतनी ही उसका शरीर। आत्मा अर्थात् रस और शरीर अर्थात् भाषा, छन्द तथा अलंकार का जैसा सुन्दर समन्वय कर उन्होंने अपनी शैली की रूप-प्रतिष्ठा की है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है।

गोस्वामीजी और संत-कवि : तुलनात्मक अध्ययन

गोस्वामीजी की रचनाओं के सम्बन्ध में इतना जान लेने के पश्चात् सन्नेप में यह भी देख लेना चाहिए कि उनका संत-कवियों से कहीं मतभेद है। यह तो बताया ही जा चुका है कि हमारे साहित्य में ब्रह्म की प्रतिष्ठा दो रूपों में हुई है : (१) निर्गुण और (२) सगुण। ब्रह्म का निर्गुण रूप तर्क की कसौटी पर कसा हुआ है, ज्ञानमय रूप है, दार्शनिक रूप है। पर हम स्वभावतः तार्किक नहीं, विश्वासी हैं। हम सत्य को कुरेद-कुरेद कर नहीं देखना चाहते। कुरेद-कुरेद कर देखने से सत्य का रूप ज्ञात-विज्ञात हो

जाता है। हम अपने सत्य-स्वरूप को अपने-ही जैसे रूप-रंगो में प्रत्यक्ष कर, अपनी अग्रणीत चेतनाओं को उसमें पुञ्जीभूत कर देखना चाहते हैं। ब्रह्म अथवा 'चिर सत्य' का यही रूप सगुण रूप होता है। इस रूप में हमारा विश्वास जमता है। इस प्रकार जो ईश्वर-दर्शन होता है वह जीवन को कल्याणमय बनाता है, किन्तु जो लकीर पीटने के लिए ही ईश्वरवादी होते हैं और अलख-अलख की आवाज लगाते हैं उनसे समाज में पापाचार ही फैलता है। तुलसीदास ने निर्गुणवाद की इस दुर्बलता को पहचाना। इसलिए उन्होंने पार्थिव और अपार्थिव के बीच, नश्वर और अनश्वर के बीच 'राम' के लोक-पावन स्वरूप की प्रतिष्ठा की। जनता के लिए भगवान का यह रूप अधिक फलदायक हुआ। उसके लिए कबीर के 'राम' जो कार्य न कर सके वह तुलसी के 'राम' ने कर दिया। कबीर प्रभृति सन्तों के 'राम' ने गृहस्थ-जीवन के सशोधन का नहीं, अपितु उसके मूलोच्छेदन का उपाय किया। इस के विरुद्ध तुलसी के 'राम' ने गृहस्थ-जीवन का संशोधन किया। सन्त-कवि वेदान्ती थे, तुलसी मनोवैज्ञानिक। तुलसी और सन्त-कवियों का लक्ष्य एक था, पर उनकी साधना में अन्तर था। सन्त-कवि व्यक्तिगत साधना के पक्षपाती थे, तुलसी लोकधर्म के प्रवर्तक थे। सन्तों का लक्ष्य ज्ञानमय था और तुलसी का भक्तिमय। तुलसी के हृदय में उन ज्ञानयोगियों के लिए सम्मान था जिन्होंने बिना लौकिक माया में फँसे ही परमतत्व पा लिया था। इसीलिए उन्होंने अपने राम से कहलाया :—

‘ज्ञानी मोहि विशेष पियारा ।’

किन्तु वह उस परम तत्व को ज्ञानियों तक ही सीमित न रखकर ससारी व्यक्तियों तक पहुँचाना चाहते थे। वह महाकवि थे। उनकी कला-रुचि ने जीवन को केवल एक जीवित-श्मशान के रूप में देखना नहीं पसन्द किया। महाश्मशान जीवन की पुस्तक का अन्तिम परिच्छेद है। तुलसी ने जीवन के प्रारम्भिक परिच्छेदों को भी ललक कर देखा। सन्त-कवियों की निगाह जीवन-पुस्तक के केवल अन्तिम परिच्छेद पर थी, तुलसी की समस्त जीवन-पुस्तक पर। वह ज्ञानों और कर्मयोगी दोनों एक साथ थे। उन्होंने विश्वासपूर्वक, तर्क-रहित होकर कर्तव्य-पालन करने और फल की चिन्ता

न करने की शिक्षा दी। जनता ने उनकी इस शिक्षा को अपनाया और उनके स्वर में अपना स्वर मिला कर राम के जीवन को अपनी साधना का लक्ष्य बना लिया।

गोस्वामीजी और जायसी : तुलनात्मक अध्ययन

गोस्वामीजी का सूफी-कवि जायसी से भी मत भेद था। जायसी बाशरा सूफी मुसलमान और 'प्रेम की पीर' के कवि थे। उनके काव्य का उद्देश्य था—सूफी-साधना के अनुसार प्रत्यक्ष जीवन की एकरूपता का निरूपण करना और मानव को पार्थिव प्रतिबन्धों से मुक्त कर आध्यात्मिक क्षेत्र की ओर उन्मुख करना। अपने इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए उन्होंने किसी आदर्श पात्र को न चुनकर संयोग और वियोग के उस आध्यात्मिक स्वरूप का चित्रण किया जो इस विश्व के नाना रूपों में अप्रत्यक्ष रूप से विद्यमान है। सन्नेप में वह एकात्मिक प्रेम के गायक थे। यह सच है कि उनके उस एकात्मिक प्रेम के साथ कुछ गार्हस्थ्य-जीवन की और कुछ लोक-जीवन की झलक मिल जाती हैं, पर वह झलक ऐसी है जिससे न तो हमारे पारिवारिक जीवन का संस्कार हो सकता है और न हमारे सामाजिक जीवन का। उन्होंने सामाजिक जीवन को आध्यात्मिक जीवन के मुकाबले में दबाया है। यही कारण है कि वह हमारे सामने किसी सामाजिक आदर्श की स्थापना नहीं कर सके। वह अपने उद्देश्य और दृष्टिकोण से इतने बंधे हुए थे कि उससे परे वह देख ही नहीं सकते थे। लांक-रुचि का परिष्कार करना तो दूर, वह अपने काव्य-द्वारा उस समाज का भी कोई कल्याण, न कर सके जिसके वह सदस्य थे। उन्होंने हमारे वेदान्त को अपनाया, हमारे हठ-योग को स्वीकार किया, हमारी पौराणिक कथाओं तथा हमारे इतिहास की घटनाओं का आश्रय लिया, हमारी सस्कृति एवं सभ्यता का उल्लेख किया, हमारी भाषा ली, हमारे अलंकारों का चमत्कार दिखाया, हमारे रसों का निरूपण किया, हमारे छन्दों को ग्रहण किया, पर इस प्रकार हमारा सब कुछ लेकर भी उन्होंने हमें जो कुछ दिया उसे हम अपने हृदय और मस्तिष्क की स्थायी सम्पत्ति न बना सके। हमने उनके कवित्व-शक्ति पर रीझ कर 'वाह-वाह' अवश्य की, पर हम उनकी रचनाओं से अपना

जीवन उठाने के लिए कुछ न पा सके। गोस्वामीजी की रचनाओं के सम्बन्ध में हम यह बात नहीं कह सकते।

गोस्वामीजी भक्त, समाज-सुधारक, लोक-धर्म-संस्थापक, कवि और दार्शनिक—सब एक साथ थे। जायसी के दृष्टिकोण की अपेक्षा उनका दृष्टिकोण अत्यधिक महान और व्यापक था। इसमें शक नहीं कि उन्होंने अपनी रचनाओं में आदि से अन्त तक हिन्दू-धर्म-भावना, हिन्दू-संस्कृति, हिन्दू-सभ्यता, हिन्दू-आदर्श, हिन्दू-परिवार और हिन्दू-समाज को ही स्थान दिया, पर इसके साथ ही यह भी निर्विवाद है कि उन्होंने उन सब के भीतर से जो जीवन-तथ्य निकाले और उन जीवन-तथ्यों के आधार पर उन्होंने जिस लोक-धर्म की व्यवस्था की वह हिन्दू-धर्म ही नहीं, मानव-धर्म भी बना। राम और रावण हमारे समाज में ही नहीं पाए जाते, वे सपूर्ण मानव-समाज में पाए जाते हैं। इसलिए राम और रावण के चरित्र-चित्रण में गोस्वामीजी ने सपूर्ण मानव-समाज की प्रवृत्तियों को स्थान दे दिया। यह क्षमता न तो जायसी में थी और न उनकी परंपरा के अन्य किसी कवि में। जायसी का अध्ययन किया जा सकता है, पर गोस्वामीजी का अनुकरण। जायसी अपनी साधना-द्वारा जिसका केवल साक्षात्कार करते हैं, गोस्वामीजी लोक जीवन में उसकी प्रतिष्ठा कर उसका उत्कर्ष दिखाते चलते हैं। जायसी जहाँ साधना के प्रति सावधान रहने का आदेश देते हैं, वहाँ गोस्वामीजी अपने साधना की सरलता और सफलता का उद्घोष करते सुनाई पड़ते हैं। जायसी साधक की रुचि का संस्कार करनेवाले हैं, गोस्वामीजी लोक-रुचि का। जायसी जीवन में केवल प्रेम को महत्त्व देते हैं, गोस्वामीजी प्रेम के साथ-साथ कर्त्तव्य की भी प्रतिष्ठा करते हैं। जायसी के रत्नसेन चित्तौड़-नरेश होकर भी प्रजा के प्रति उदासीन हैं, गोस्वामीजी के राम अवध-नरेश होकर एक ऐसे राज्य की स्थापना करते हैं जिसमें प्रजा सुख पूर्वक अपना जीवन व्यतीत करती है। तात्पर्य यह कि गोस्वामीजी ने व्यक्ति, परिवार, समाज और राष्ट्र की छोटी-बड़ी सभी समस्याओं पर जितने व्यापक दृष्टिकोण से विचार किया है उस तक जायसी की पहुँच नहीं है।

कवित्व-शक्ति और काव्य-कला की दृष्टि से भी गोस्वामीजी

जायसी की अपेक्षा बहुत आगे हैं। 'गोस्वामीजी का 'रामचरित मानस' चरित्र-प्रधान प्रबन्ध-काव्य है और जायसी का 'पद्मावत' घटना-प्रधान। 'रामचरित मानस' का कार्य है रावण का वध और 'पद्मावत' का कार्य है पद्मावती की प्राप्ति। इन्हीं कार्यों के अनुसार दोनों महाकवियों ने अपने-अपने महाकाव्यों में घटनाओं का सन्निवेश किया है। दोनों के 'कार्य' महान हैं, पर अपने प्रबन्ध-सौष्ठव में तुलसी को जो सफलता मिली है वह जायसी को नसीब नहीं हुई है। 'पद्मावत' के कथानक के बीच में उन्होंने अनावश्यक विरामों की इतनी अधिक भर्ती की है कि उनसे कथा-प्रवाह में बाधाएँ उपस्थित हो गई हैं। ऐसा उन्होंने केवल अपने पाण्डित्य-प्रदर्शन के लोभ से किया है। गोस्वामीजी में यह मनोवृत्ति नहीं है। एक घटना के अवसान पर उन्होंने राम के अलौकिक रूप की याद दिलाकर तुरन्त दूसरी घटना का आरम्भ कर दिया है। इसके अतिरिक्त जायसी के प्रबन्ध-काव्य में वह अर्न्तदृष्टि नहीं है जो मानव जीवन की विभिन्न परिस्थितियों के बीच संघटित होनेवाली अनेक मानसिक अवस्थाओं का विश्लेषण करती है। जायसी की भावव्यजना रति, शोक और युद्धोत्साह तक ही सीमित है। इन भावों का उत्कर्ष उनकी रचनाओं में बहुत सुन्दर हुआ है। उनका विप्रलम्भ शृङ्गार-वर्णन हिन्दी-साहित्य की स्थायी सम्पत्ति है। उनकी 'नागमती' में हिन्दू-सतिया की विरह-वेदना साकार हो उठी है। वह कराहती हैं, रोती-पीटती हैं और कभी-कभी मर्यादा की सीमा भी लॉंघ जाती है। पर गोस्वामीजी की 'सीता' की मनोदिशा इस प्रकार की नहीं है। वह अपनी वियोगावस्था में भी अत्यन्त सौम्य, गर्भार और शान्त है। उनका रुदन मूक रुदन है। वह अपनी आग में चुपचाप जलती है और अपने विरह में भी सन्तोषी है। उनके विरह का कारण देवी है। वह समझती हैं कि उनके राम दूसरे के नहीं होंगे और शीघ्र ही उनके विरह का अन्त होगा। उन्हें अपने राम के प्रेम और उनकी शक्ति पर पूर्ण विश्वास है। 'नागमती' में इस प्रकार के विश्वास का अभाव है। उनकी विरह-वेदना उनके पति की देन है। उन्हें यह तो विश्वास है कि उनके पतिदेव आएँगे, पर उन्हें यह विश्वास नहीं है कि उन्हें उनका पहले

का-सा प्रेम प्राप्त हो सकेगा। इसलिए वह छूटपटाती हैं।

जायसी ने वात्सल्य का भी चित्रण किया है, पर उसमें तुलसी व गभीरता और गहराई नहीं है। राम के वन जाते समय माता कौशल्या के हृदय में अपने पुत्र के लिए जो सहज स्नेह उमड़ता हुआ दिखाई देता है वह रत्नसेन के जागी होकर घर से निकलने के अवसर पर उनकी माँ से प्राप्त नहीं होता। बाल-स्वभाव का अध्ययन तो जायसी में ही नहीं दास्य का भी उनमें अभाव है।

जायसी की अपेक्षा तुलसी का ज्ञान-क्षेत्र अधिक विस्तृत और पुष्ट है। धार्मिक क्षेत्र में जायसी अपने इस्लाम-धर्म से अधिक प्रभावित हैं और उसका उन्हें अच्छा ज्ञान भी है। इसके साथ ही उन्होंने साधु-सन्तों के समागम से हिन्दू-धर्म की विभिन्न धाराओं का भी अच्छा ज्ञान प्राप्त किया है और दोनों का सफल समन्वय भी किया है। तुलसी हिन्दू-धर्म की विभिन्न धाराओं का ही समन्वय कर सके हैं। इस्लाम-धर्म की ओर उनकी दृष्टि नहीं गई है। सामाजिक क्षेत्र में तुलसी एक नवीन समाज के सृष्टा हैं। उन्हें समाज की सभी बातों का ज्ञान है।

इस प्रकार साहित्यिक भावनाओं के चित्रण में गोस्वामीजी जायसी से आगे हैं। जायसी छन्द-शास्त्र के अच्छे ज्ञाता नहीं हैं। तुलसी ने दोहा, चौपाई, कवित्त, सवैया, छप्पय, बरवै आदि छन्दा को अपना कर अपने पिंगल-ज्ञान का अच्छा परिचय दिया है। अलंकार की योजना दोनों में स्वभाविक है। जायसी का पौराणिक ज्ञान जनश्रुति के आधार पर है, पर तुलसी ने अपने धार्मिक वृत्तों का गम्भीर अध्ययन किया है। जायसी की भाषा ठेठ अवधी है, गोस्वामीजी की भाषा साहित्यिक अवधी। गोस्वामीजी का ब्रज-भाषा पर भी अधिकार है, जायसी ब्रजभाषा नहीं जानते। इस प्रकार जायसी और गोस्वामी जी दोनों कहीं भी एक नहीं हैं। दोनों के बीच जीवन, साधना और काव्य के प्रति इतना गहरा मत-भेद है कि अनेक दृष्टियों से हम गोस्वामीजी को आगे पाते हुए भी यह नहीं कह सकते कि उनके मुकाबले में जायसी पीछे हैं। जायसी यदि अपनी सूफी-साधना के कारण महान हैं तो गोस्वामीजी अपने लोक-धर्म की स्थापना के कारण। हिन्दी-काव्य में

दोनों की कृतियों का अलग-अलग महत्त्व है ।

गोस्वामीजी और सूरदास : तुलनात्मक अध्ययन

अब तुलसीदास और सूरदास पर तुलनात्मक दृष्टि से विचार कीजिए । सूरदास ने वैष्णव-धर्म के अन्तर्गत लोक-जीवन में सगुण-उपासना की उस समय प्रतिष्ठा की जब नाना प्रकार के योगियों, यतियों और अलख जगानेवालों की निर्गुण-उपासना के कारण हिन्दू-धर्म-भावना अत्यन्त विकृत हो गई थी और हिन्दू-सामाजिक सङ्गठन अत्यन्त शिथिल हो गया था । सगुण उपासना के लिए उन्होंने भागवत के कृष्ण को अपना आलंबन बनाया और उद्धव के मुकाबले में गोत्रियों को खड़ाकर उन्होंने निर्गुण-पन्थियों और योगियों को मुँह तोड़ उत्तर दिया । भारतीय धर्म-साधना के क्षेत्र में उनकी यह सूक्ष्म इतनी सकल सिद्ध हुई कि उसने जनता का मन योगियों की ओर से फेर दिया । जनता कृष्ण की लीलाओं में भाग लेने लगी और कृष्ण के महत्त्व और विष्णुत्व में उसका विश्वास जम गया । सूर ने इतना ही किया, इसके आगे वह न बढ़ सके । वह बल्लभ-सम्प्रदाय में दीक्षित थे । बल्लभ-सम्प्रदाय में कृष्ण के बाल-रूप की प्रतिष्ठा थी । सूर ने इससे कुछ आगे बढ़कर कृष्ण को तरुण प्रेमी, अनन्य मित्र, लोक-रक्षक और कुशल राजनीतिज्ञ के रूप में भी चित्रित किया । परन्तु उनके इन रूपों को वह लोक-प्रियता प्राप्त न हो सकी जो उनकी प्रेम लीलाओं को प्राप्त हुई । जनता ने उनकी प्रेम-लीलाओं के आध्यात्मिक रहस्य को उतना नहीं पहचाना जितना उनके लौकिक रूप को । फलतः समय के प्रभाव और जनता की दूषित मनोवृत्ति के कारण उन प्रेम-लीलाओं ने लौकिक रूप धारण कर लिया । गोस्वामीजी ने कृष्ण-भक्ति की इस कमजोरी को पहचाना और उसे दूर करने की व्यवस्था की । उन्होंने जनता के सामने राम का आदर्श प्रस्तुत किया और उनके सौंदर्य और शक्ति के योग में 'प्रेम' की प्रतिष्ठा करने के बजाय 'शील' की प्रतिष्ठा की । इस प्रकार उनका राम-काव्य कृष्ण-काव्य की प्रतिक्रिया के रूप में हमारे सामने आया । कृष्ण की सुन्दर मूर्ति देखकर उन्होंने कहा :—

‘कहा कहूँ छवि आज की खूब बने हो नाथ ।

तुलसी मस्तक जब नवै, धनुष-बान लेहु हाथ ॥’

इसका यह अर्थ नहीं कि गोस्वामीजी कृष्ण के विरोधी थे अथवा उन्हें कृष्ण के ब्रह्मत्व और विष्णुत्व में आस्था नहीं थी, बल्कि यह कि वह कृष्ण को रास-लीलाओं के क्षेत्र से निकालकर लोक-धर्म-संस्थापक के रूप में देखना चाहते थे। यही उस युग की मांग थी और इस मांग की पूर्ति के लिए ही उन्होंने राम के 'शील' को अपनी उपासना का लक्ष्य बनाया था। इस प्रकार सूर तुलसी के और तुलसी सूर के पूरक थे। सूर ने भारतीय धर्म-साधना में सगुणवाद की प्रतिष्ठा कर तुलसी के लिए क्षेत्र तैयार कर दिया और तुलसी ने उस क्षेत्र में राम के जीवन की प्रतिष्ठा कर लोक-धर्म की स्थापना की।

सूर न तुलसी से बड़े थे और न तुलसी सूर से। सूर 'सूर' नहीं थे, तुलसी 'ससी' नहीं थे। दोनों में से किसी को छोटा और किसी को बड़ा कहना दोनों के प्रति अन्याय करना होगा। यदि दोनों की भक्ति-भावना का आदर्श एक होता, यदि दोनों की विचार-धारा पर एक ही इष्ट देव का प्रभाव होता और यदि दोनों के काव्य-क्षेत्र समान होते तो दोनों की प्रतिभा और विकास का पता लगता, पर दोनों की अन्तर्दृष्टि में विभिन्नता होने के कारण इस प्रकार के निर्णय का कोई महत्त्व नहीं है। तुलसी यदि सूर की स्थिति में होते तो वह तुलसी न होकर सूर या उनसे घट-बढ़ कर होते। ठीक यही दशा तुलसी के क्षेत्र में जाकर सूर की होती। कवि जिस क्षेत्र को अपनाता है उस क्षेत्र के आदर्श के अनुसार ही उसकी भक्ति-भावना और उसकी काव्य-प्रतिभा का विकास होता है। सूर की भक्ति-भावना और उनकी काव्य-साधना का क्षेत्र कृष्ण का संपूर्ण जीवन नहीं था। वह बाल कृष्ण के सौंदर्य और शक्ति पर ही रीके हुए थे। इसलिए उन्होंने उस जीवन से सम्बन्धित लीलाओं का ही वर्णन किया। लीलाओं के वर्णन में उनकी भक्ति सखा-भाव की और कृष्ण के ब्रह्मत्व एवं विष्णुत्व के वर्णन में उनकी भक्ति दास्य-भाव की थी। अपने इस दृष्टिकोण से बंधे होने के कारण वह प्रबन्ध-काव्य के रूप में कृष्ण के सम्पूर्ण जीवन का चित्र न उतार सके। वास्तव में वह भजनानन्दी थे। पुष्टि-मार्ग में दीक्षित होने के कारण उनकी साधना का मुख्य लक्ष्य था, कृष्ण की कृपा प्राप्त करना। समाज का संस्कार करने और उसे उठाने का बीड़ा उन्होंने नहीं लिया था। यह

उद्देश्य तो तुलसी का था। तुलसी का उद्देश्य सूर के उद्देश्य की अपेक्षा अधिक व्यापक, लोक-समग्रही और उदार था। तुलसी की भक्ति शील प्रधान थी, सूर की 'माधुर्य-भाव प्रधान'। माधुर्य-भाव-प्रधान भक्ति-भावना के अन्तर्गत चरित्र के उठाने के लिए वैसा स्थान नहीं था जैसा शील प्रधान भक्ति-भावना के अन्तर्गत सम्भव हो सका। तुलसी ने राम के सम्पूर्ण जीवन में 'शील' की प्रतिष्ठा कर उसे अपने प्रबन्ध-काव्य का विषय बनाया और उसके आदर्श के अनुकूल लोक-धर्म की व्यवस्था की। सूर की भांति वह केवल अपने लिए ही अपने इष्ट देव की कृपा के इच्छुक नहीं थे, बल्कि वह छोटे-बड़े, ऊँच-नीच, साधु-असाधु सबके लिए उस कृपा के अभिलाषी थे। वह अपने साथ सब का कल्याण चाहते थे। अपने इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए उन्होंने, परिवार, समाज और राष्ट्र की सभी छोटी-बड़ी समस्याओं पर ध्यान दिया और राम के शील के उदाहरण-द्वारा सबका समाधान किया। इस प्रकार उन्होंने राम को जीवन की प्रत्येक समस्या के साथ सम्बद्ध कर हमारे सामने जिस आदर्श की स्थापना की वह वैयक्तिक और सामूहिक दोनों दृष्टियों से कल्याणकर सिद्ध हुआ।

अब सूर और तुलसी की काव्य-कला पर तुलनात्मक दृष्टि से विचार कीजिए। सूर का काव्य गीत-काव्य है। गीत-काव्य में रस-निरूपण की पर्याप्त स्वतंत्रता रहती है। सूर ने अपने गीत-काव्य में प्रायः सभी रसों को स्थान दिया है, पर वात्सल्य, शृंगार, अद्भुत और शान्त रसों के परिपाक के प्रति उनका विशेष मोह है। गीत-काव्य में इन्हीं रसों का विशेष महत्व भी है। इन रसों में भी वात्सल्य और शृंगार के चित्रण में वह बेजोड़ हैं। शृंगार के अन्तर्गत उनके सयोग और वियोग के चित्र अत्यन्त प्रभावशाली हैं, पर इनसे भी बढ़कर उनके वात्सल्य के चित्र हैं। तुलसी ने भी अपनी रचनाओं में प्रायः सभी रसों को स्थान दिया है, पर उनकी योजना विषय और अवसर के अनुकूल है। अपने रस-निरूपण में उन्होंने मर्यादा का पूरा ध्यान रखा है। सूर ने राधा के रूप-सौंदर्य का चित्रण जिस ढंग से किया है वह ढंग गोस्वामीजी को पसन्द नहीं है। गोस्वामीजी की भक्ति-भावना दास्य-भाव की है, इसलिए उन्होंने सीता के रूप की उतनी प्रशंसा नहीं

जितनी उन्होंने उनके गुणों की प्रशंसा की है। कृष्ण के लीला-वर्णन में सूर का मुख्य रस है, शृंगार और राम के चरित्र-वर्णन में गोस्वामीजी का मुख्य रस है, शान्त। उनका शान्त रस सब रसों पर हावी है।

अलंकार-योजना में सूर और तुलसी दोनों समान हैं। दोनों ने प्रायः समतामूलक अलंकारों का प्रयोग किया है। उपमा, उत्प्रेक्षा और सागरूपक के प्रयोग में दोनों महाकवियों ने जैसी क्षमता दिखाई है वैसी अन्य कवियों में नहीं मिलती। फिर भी यह देखा जाता है सूर की अपेक्षा तुलसी की अलंकार-योजना अधिक विस्तृत है। यही बात उनके चरित्र-चित्रण के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। विषय के सकोच के कारण सूर अपने काव्य में न तो अधिक पात्रों को स्थान दे सके हैं और न उन पात्रों का ही चरित्र विकास कर सके है जो उनकी रचनाओं में मिलते हैं। तुलसी की रचनाओं में विषय का इतना अधिक विस्तार है कि उसमें विश्व के सभी प्रकार के पात्रों को स्थान मिल गया है और उनका चरित्र-चित्रण विषय तथा अवसर के अनुकूल हुआ है। इस दृष्टि से सूर की अपेक्षा तुलसी को मान-जीवन का अनुभव अधिक है।

काव्य-शैली के क्षेत्र में सूर, तुलसी से, बहुत पीछे हैं। सूर ने अधिकारपूर्वक केवल पद ही लिखे हैं, पर तुलसी ने अपने युग की प्रायः सभी काव्य-शैलियों का समानाधिकार से प्रयोग किया है। सूर की भाषा केवल ब्रजभाषा है। तुलसी ने ब्रजभाषा, अवधी और संस्कृत—तीनों भाषाओं में सुन्दर रचनाएँ की हैं। तुलसी में जा पांडित्य है, वह सूर में नहीं है, न तो अध्ययन की दृष्टि से और न दार्शनिकता तथा जीवन में पैठ की दृष्टि से। सारांश यह कि सूर और तुलसी की भक्ति-भावना का लक्ष्य एक होते हुए भी उनकी साधना-पद्धति, काव्य-प्रतिभा और विषय-निर्वाचन में इतना अधिक अन्तर है कि दोनों में से किसी को भी घट-बढ़कर नहीं पाते। क्या भक्ति-भावना, क्या काव्य, क्या शैली और भाषा, दोनों ने अपने-अपने क्षेत्र में अद्भुत सफलता प्राप्त की है। आलोचनात्मक दृष्टि से हम जो चाहें कह लें, पर दोनों ने हमें जो दो आदर्श दिए उनके सफल समन्वय में ही हम अपना जीवन पूर्ण और सफल बना सकते हैं।

५. आचार्य केशवदास

जन्म संवत्-१६१२ : मृत्यु-संवत्-१६७४

जीवन-परिचय

केशवदास का जन्म ओड़छा नगर में स० १६१२ में हुआ था । उनके पिता प० काशीनाथ मनाढ्य ब्राह्मण थे । उनका वंश पंडितो का वंश था और उसका ओड़छा-राजवंश में अत्यधिक मान था । केशवदास के पितामह कृष्णदत्त मिश्र राजा रुद्रप्रताप के दरबार में पुराण-वृत्ति पर नियुक्त थे और पिता राजा रुद्रप्रताप के उत्तराधिकारी राजा मधुकरशाह के दरबार के एक रत्न थे । मधुकरशाह की मृत्यु के पश्चात् उनके पुत्र रामशाह गद्दी पर बैठे, परन्तु उनमें अधिक कार्य-कुशलता नहीं थी । इसलिए उन्होंने अपने भाई इन्द्रजीत को सारा राज-काज सौंप दिया था । इन्द्रजीत ने आचार्य केशवदास को अपना गुरु माना और भेट में उन्हें २१ गाँव दिए । राजा रामशाह भी उन्हें अपना मित्र मानते थे । इस प्रकार केशवदास पर लक्ष्मी और सरस्वती दोनों समान रूप से प्रसन्न थीं ।

केशवदास पर उनके वंश का पूरा प्रभाव था । उनके किसी पूर्वज ने प्रसिद्ध आयुर्वेद ग्रन्थ 'भाव-प्रकाश' की रचना की थी । उनके पितामह 'प्रबोध चन्द्रोदय' के, उनके पिता प्रसिद्ध ज्योतिष ग्रन्थ 'शीघ्रबोध' के और उनके बड़े भाई बलभद्र 'नख-सिख' के रचयिता थे । अपनी इस कुल-गाथा के अनुसार केशवदास भी संस्कृत-साहित्य के अद्वितीय विद्वान थे, पर उनका युग संस्कृत-साहित्य के मान का युग नहीं था । वह था हिन्दी-साहित्य का मध्य-काल । इसलिए उन्होंने समय की रुचि पहचानकर अपने कुल की परम्परा के विरुद्ध हिन्दी को अपनाया । इस सम्बन्ध में वह स्वयं कहते हैं:—

'उपज्यो तेहि कुल मंद मति, सठ कवि केशवदास ।

रामचन्द्र की चन्द्रिका, भाषा करी प्रकास ॥'

केशवदास स्वामिनी और निस्पृह ब्राह्मण थे । सुसम्पन्न पंडित

कुल में जन्म लेने के कारण उनमें धन-लोलुपता तो थी ही नहीं। इन्द्रजीत को उन पर श्रद्धा थी और बीरबल (स० १५८५-१६४६) उन्हें बहुत मानते थे। वह चाहते तो इन दोनों व्यक्तियों से बहुत-कुछ ऐठ सकते थे, परन्तु उन्होंने उनके सामने कभी हाथ नहीं फैलाया। उनकी इस मनस्विता का उनके काव्य पर भी प्रभाव पड़ा। वह दरबारी-कवि थे, पर दरबारीपन उनमें नहीं था। झूठ-मूठ किसी की हों-मे-हों मिलाना उनके स्वभाव में नहीं था। राजनीतिक सङ्कट उपस्थित होने पर वह इन्द्रजीत तथा राजा रामशाह को अपनी अमूल्य मंत्रणा भी प्रदान किया करते थे। एक बार उन्होंने इन्द्रजीत को तत्कालीन मुगल-सम्राट अकबर (स० १५६६-१६६२) के कर से चिन्ता-मुक्त कराया था। इस सम्बन्ध में यह कहा जाता है कि इन्द्रजीत के पास राय प्रवीण नाम की एक अत्यन्त सुन्दर वेश्या थी। केशवदास ने स्वयं उसको काव्य-शास्त्र की शिक्षा दी थी। अकबर ने उसकी संगीत की प्रशंसा सुनकर उसको अपने दरबार में बुलाया, परन्तु वह तो इन्द्रजीत को पति रूप में स्वीकार कर चुकी थी। ऐसी स्थिति में उसके सामने अपने पातिव्रत्य और आत्म-सम्मान का प्रश्न था। साथ ही उसे यह भी भय था कि उसके दरबार में न जाने से इन्द्रजीत विपत्ति में फँस जाएँगे। बहुत सोच-विचार के पश्चात् उसने अकबर के पास यह दोहा लिखकर भेजा :—

‘विनती राय प्रवीण की सुनिए साहि सुजान।

जूठी पातरि खात है बारी, वायस, स्वान ॥’

कामांध अकबर ने राय प्रवीण का भाव नहीं समझा। उसने कुपित होकर इन्द्रजीत पर एक करोड़ रुपया जुर्माना कर दिया। छोटा राज्य और इतनी बड़ी रकम ! इन्द्रजीत घबड़ा गए। उनकी समझ में कुछ नहीं आया। केशवदास उनकी चिन्ता देखकर स्वयं दिल्ली गए और बीरबल से मिलकर उन्होंने इन्द्रजीत को इस चिन्ता से मुक्त किया। इन्द्रजीत का मान रह गया और राय प्रवीण का पातिव्रत्य। कहते हैं बीरबल ने उनके इस छंद पर मुग्ध होकर छः लाख रुपए दिए थे :—

‘केशवदास के भाल लिख्यो विधि रंकको अंक बनाय सँवारयो।

धोये धुवै नहिँ छूटो छुटै, बहु तीरथ जाय कै नीर परवारयो ॥’

हूँ गयो रंक ते राव तबै जब बीरबली नृप नाथ निहारयो ।

भूलि गयो जग की रचना चतुरानन बाय रह्यो मुख चारयो ॥’

केशवदास राम के भक्त थे, पर गार्हस्थ्य-जीवन से उन्हें प्रेम था । वह राजदरबार में बड़े ठाट-बाट से रहते थे । वह बड़े रसिक भी थे । यह रसिकता उनमें वृद्धावस्था तक बनी रही । कहते हैं, एक बार अपनी वृद्धावस्था में वह किसी कुएँ पर बैठे हुए थे । उसी समय पानी भरने के लिए कई युवतियाँ आईं और उनकी ओर देखकर हँसने लगीं । इस पर केशवदास ने यह दोहा कहा :—

‘केशव केसनि अस करी, जस अरि हूँ न कराहिं ।

चन्द्र-बदनि मृग-लोचनीं, ‘बाबा’ कहि कहि जाहिं ॥’

इन्द्रजीत की मृत्यु के पश्चात् केशवदास ने वीरसिंह का आश्रय ग्रहण किया । वीरसिंह की प्रशंसा में उन्होंने ‘वीरसिंह देव-चरित’ तथा मुगल-सम्राट जहाँगीर के गौरव-गान में ‘जहाँगीर-जस-चन्द्रिका’ की रचना की । उनका देहावसान स० १६७४ के लगभग हुआ ।

केशवदास की रचनाएँ

केशवदास ने कई काव्य-ग्रन्थों की रचना की है । इनमें से अबतक केवल नौ का पता चला है जिनका संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है :—

(१) रसिक-प्रिया—इसका रचना-काल सं० १६४८ है । यह रस-प्रधान ग्रन्थ इन्द्रजीतसिंह के आदेशानुसार बनाया गया था । इसमें नौ रसों के वर्णन के पश्चात् शृंगार रस की प्रधानता दिखाई गई है । शृङ्गार के सयोग और वियोग पक्षों का विवेचन करते हुए नायक तथा नायिका-भेद पर भी विचार किया गया है । इसके बाद हाव-भावों का भी सोदाहरण वर्णन है ।

(२) कवि-प्रिया—इसकी रचना-काल कार्तिक शुक्ल ५, बुधवार सं० १६५८ । यह केशवदास का मुक्तक और लक्षण-ग्रन्थ है । इसमें उन्होंने कविता के दोष-गुण, कविता की कसौटी, कवियों के दोष-गुण, अलङ्कार, बारहमासा, नख-शिख तथा चित्र-काव्य आदि का विशद विवेचन किया है ।

(३) राम-चन्द्रिका—इस महाकाव्य का रचना-काल कार्तिक शुक्ल

१२, बुधवार सं० १६५८ है। 'रामचरितमानस' के बाद राम-कथा-साहित्य में इसी का स्थान है। स्वप्न में बाल्मीकि का आदेश पाकर केशवदास ने इसकी रचना की थी। अपने इस महाकाव्य में उन्होंने राम का मुख्यतः महापुरुष के रूप में ही चित्रण किया है।

(४) रतन बावनी—इसका रचना-काल सम्भवतः सवत् १६६० है। यह ५२ छन्दों का वीररस-पूर्ण छोटा-सा काव्य है। इसमें राजा इन्द्रजीतसिंह के बड़े भाई रतनसिंह की वीरता का अत्यन्त ओजपूर्ण वर्णन है। केशवदास ने इसकी रचना छाप्य छन्दों में की है।

(५) वीरसिंहदेव-चरित—इसका रचना-काल सं० १६६० के लगभग माना जाता है। इसमें दोहा चौपाइयों में ओड़छा के महाराज वीरसिंह देव का चरित वर्णन किया गया है। वीरसिंहदेव की प्रतिष्ठा जहाँगीर के दरबार में हुई, क्योंकि इन्होंने उनके इशारे पर अकबरी दरबार के प्रसिद्ध विद्वान अबुलफ़जल की हत्या कर डाली थी।

(६) जहाँगीर-जस-चन्द्रिका—इसका रचना-काल भी वीरसिंहदेव-चरित के श्राप-पास है। वीरसिंहदेव के कहने से ही सम्भवतः इस ग्रन्थ की रचना हुई थी। इसकी कविता साधारण है।

(७) विज्ञान-गीता—यह सं० १६६७ की रचना है। इसमें २१ अध्याय हैं जिनमें से बारह में 'विवेक' तथा 'महामोह' का सग्राम-वर्णन संस्कृत के 'प्रबोध-चन्द्रोदय' नाटक से लिया गया है। इस पर 'श्रीभगवद्-गीता' तथा 'योगवासिष्ठ' की छाप है। इसकी रचनाओं से स्पष्ट होता है कि इस समय केशवदास में वैराग्य भावना उत्पन्न हो गई थी।

केशवदास का महत्त्व

केशवदास गोस्वामी तुलसीदास और अकबर के समकालीन थे। अकबर के शासन-काल (सं० १६१३-६२) का पूर्वार्द्ध सूर, तुलसी और मीरजाई का काल था। उस काल में केवल भक्ति-साहित्य का निर्माण हुआ था। इस प्रकार के साहित्य से हिन्दू-जनता के सामने उसके धर्म का जो स्वरूप उपस्थित हुआ था उससे उसे अधिक सान्त्वना मिली थी। अब रह गया था भावी साहित्यकारों के लिए काव्य के कला-पक्ष का ज्ञान। इस

अभाव को केशवदास ने अकबर के उत्तरार्द्ध काल में पूरा किया। केशवदास हिन्दी-साहित्य के इतिहास के शृंगार-काल के अग्रदूत के रूप में हमारे सामने आए। उन्होंने यदि एक ओर राम-कथा का आधार लेकर तुलसी की काव्य-परम्परा का पालन किया तो दूसरी ओर 'कवि-प्रिया' तथा 'रसिक-प्रिया' की रचना कर भावी कवियों का पथ-प्रदर्शन किया। यहाँ कहने के लिए यह कहा जा सकता है कि केशवदास के पहले भी रीति-ग्रन्थों की रचना हो चुकी थी। पर उन रचनाओं में काव्य-कला का वह सूक्ष्म विवेचन नहीं था जो केशवदास को रचनाओं में पाया जाता है। केशवदास ने संस्कृत के लक्षण-ग्रंथों का विधिवत् अध्ययन कर हिन्दी में लक्षण ग्रन्थों की परंपरा के सूत्रपात का सर्वप्रथम श्रेय प्राप्त किया। उन्होंने काव्य की जो मर्यादा बंध दी और काव्य की विभिन्न शैलियों का जो रूप निर्धारित कर दिया उसके अनुसार ही अधिकांश परवर्ती कवियों ने अपनी अमर वाणी का अलंकरण किया। यह उन्हीं का प्रसाद था कि बिहारी, पद्माकर, मतिराम, भूषण और देव ने उनके मार्ग पर चलकर हिन्दी-साहित्य के इतिहास में अपना अमिट स्थान बना लिया।

केशवदास का महत्व उनके काव्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण से भी आँका जा सकता है। जहाँ सूर और तुलसी अपने काव्य में रस के समर्थक थे वहाँ केशव ने काव्य में चमत्कार का समर्थन किया। अपने काव्य में चमत्कार लाने के लिए उन्होंने देश और काल तक की चिन्ता नहीं की। इसका कारण था, उनका पाण्डित्य। वह संस्कृत-साहित्य के पूर्ण पाण्डित थे। दर्शन और नीति-शास्त्र का भी उन्हें पर्याप्त ज्ञान था। ज्योतिष और वैद्यक में भी उनकी पहुँच थी। इस लए गम्भीर अध्ययन, विस्तृत अनुभव, ऊँची कल्पना, शब्द-बाहुल्य तथा रचना-कौशल के कारण वह चमत्कारी कवि बनने में सफल हो सके। उनके परवर्ती कवि उनके इस मार्ग का पूर्णतः प्रतिनिधित्व न कर सके। उनमें कवित्व-शक्ति तो थी, पर केशवदास का पाण्डित्य नहीं था। वे रसिक और मुख्यतः रसवादी थे। केशवदास का काव्यगत दृष्टिकोण उनसे भिन्न था। केशवदास का अक्रान्त कोमलता की ओर न होकर प्रचण्डता की ओर, दीनता की ओर न होकर अभिमान की ओर-

और भावुकता को और न होकर चमत्कार की ओर था। यही कारण है कि वह अपने काल के सैकड़ों कवियों के बीच अपने ढग के अनोखे और निराले कवि दृष्टिगोचर होते हैं।

एक दृष्टि से केशवदास के काव्य का और भी महत्त्व है। काव्य के दो अंग हैं : (१) अतरंग और (२) बहिरंग। कबीर ने अपने समय के हृदय की नैराश्य-जन्य शुष्कता को अपनी ज्ञानमयी भक्ति के रस से सींचकर समस्त सृष्टि के साथ उसका रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करने की चेष्टा की, परन्तु जनता उनके इस अन्तरंग काव्य-सौन्दर्य का अधिक दिनों तक आनन्द न उठा सकी। जनता ही नहीं, हिन्दी के कवि भी अपनी रचनाओं में उसका अनुकरण न कर सके। मुसल्लों का आधिपत्य स्थापित हो जाने से देश के जन-जीवन में बहिरंग सरसता के प्रति जो आकर्षण बढ़ रहा था उसे तुलसीदास का मर्यादित भक्ति-काव्य भी अपने रस में लीन न कर सका। सूर का लीला-प्रधान काव्य जनता की रुचि के अनुकूल अवश्य था, पर उसमें भी बाहरी तड़क-भड़क के लिए अधिक गुंजाइश नहीं थी। केशवदास ने 'रसिक-प्रिया' तथा 'कवि-प्रिया' की रचना कर जनता तथा भावी कवियों की इस भावना का नेतृत्व किया। अपनी इस विशेषता के कारण ही वह शृंगार-काल के अग्रहत माने जाते हैं।

केशवदास का आचार्यत्व

केशवदास हिन्दी के प्रथम आचार्य है और उनका आचार्यत्व हिन्दी-कवियों के लिए आदर्श है। उन्होंने अपने आचार्यत्व का परिचय दो रूपों में दिया है : (१) लक्षण-ग्रंथों के रचयिता के रूप में और (२) लक्ष्य-ग्रंथों के रचयिता के रूप में। लक्षण-ग्रंथों के रचयिता के रूप में उनकी दो रचनाएँ हैं : (१) 'रसिक-प्रिया' और (२) 'काव्य-प्रिया'। इन्हीं दोनों काव्य-ग्रंथों के अध्ययन से उनके आचार्यत्व का पता चलता है। उनके लक्ष्य-ग्रंथों में 'रामचन्द्रिका', 'वीरसिंहदेव-चरित' तथा 'जहाँगीर-जस-चन्द्रिका' का स्थान है। इनमें से 'रामचन्द्रिका' की रचना राम-काव्य और 'वीरसिंह देव-चरित' तथा 'जहाँगीर-जस-चन्द्रिका' की रचना वीर-काव्य के अन्तर्गत हुई है। अपने इन प्रबन्ध-काव्यों में केशवदास ने अपने लक्षण-ग्रंथों में

वर्णित काव्य-सिद्धान्तों का पूर्णतया पालन किया है। काव्य के क्षेत्र में उनका आदर्श यह रहा है :—

‘भूषण बिन न विराजई कविता, बनिता मिच ।’

केशवदास के उक्त आदर्श के कारण कुछ आलोचकों ने उन्हें शृङ्गार-काव्य के अन्तर्गत माना है और कुछ आलोचकों ने उन्हें भक्ति-काल के दरवारी-काव्यो की श्रेणी में स्थान दिया है। इस दूसरे वर्ग के आलोचकों का कहना है कि ‘शृङ्गार-काल’ का आविर्भाव केशवदास के लगभग ५० वर्ष बाद आरंभ होता है। इसलिए केशवदास ‘शृङ्गार-काल’ के प्रथम आचार्य नहीं माने जा सकते। अपने मत के समर्थन में वे यह भी पुष्ट प्रमाण देते हैं कि केशवदास अलंकारवादी थे। केशवदास ने हिन्दी-कवियों को काव्याग-निरूपण की उस पूर्व दशा का परिचय कराया है जो भाभा और उद्भट के समय में थी, उस उत्तर दशा का नहीं जो आनन्दवर्धनाचार्य, मम्मट (सं० १०५०-११५०) तथा विश्वनाथ के समय में थी। भामह और उद्भट के समय में अलंकार और अलंकार्य के बीच स्पष्ट भेद नहीं किया था और रस, रीति, अलंकार आदि सब के लिए ‘अलंकार’ शब्द का प्रयोग होता था। किन्तु आनन्दवर्धनाचार्य, मम्मट और विश्वनाथ के समय में यह भेद स्पष्ट हो गया था। हिन्दी के शृङ्गार-काल के कवियों ने उक्त परवर्ती आचार्यों का ही अनुकरण किया और ‘चन्द्रलोक’ तथा ‘कुवलयानन्द’ आदि रीति-ग्रंथों के आधार पर अपनी रचनाएँ कीं। इसलिए सैद्धान्तिक दृष्टि से केशवदास शृङ्गार-काल के प्रथम आचार्य नहीं माने जा सकते। प्रथम वर्ग के आलोचक केशवदास के विरुद्ध दिए गए उक्त प्रमाणों की गुरुता और गभीरता को स्वीकार करते हुए भी यह दलील देते हैं कि केशवदास की मूल प्रवृत्ति वही है जो शृङ्गार-काल के कवियों की थी। अर्थात् शृङ्गार-काल के कवियों की भाँति ही केशवदास ने भी लक्षण-ग्रंथों की रचना की है और अपने आचार्यत्व का प्रमाण दिया है। इसके अतिरिक्त उनकी ‘रसिक-प्रिया’ उन्हें काव्य में ‘रसवाद’ के विरुद्ध प्रमाणित नहीं करती। इसलिए उन्हें शृङ्गार-काल के अन्तर्गत मान लेने में कोई बाधा नहीं पड़ती। तात्पर्य यह कि दोनों वर्ग के आलोचकों के अपने-अपने पुष्ट मत हैं। हमारे

मत से केशवदास के आचार्यत्व के सम्बन्ध में इस प्रकार के तर्क का कोई महत्त्व नहीं है। केशवदास को हम शृङ्गार-काल का प्रवर्तक माने अथवा न मानें, उनके आचार्यत्व का महत्त्व स्वमान्य है।

केशवदास के आचार्यत्व का मूलाधार है, उनका संस्कृत-काव्य शास्त्रों तथा काव्य-ग्रंथों का गभीर अध्ययन। उनके समय तक संस्कृत-साहित्य का पूर्ण विकास हो चुका था और उसके शास्त्रीय पक्ष में अलंकार-सम्प्रदाय, रीति-सम्प्रदाय, वक्रोक्ति-सम्प्रदाय, ध्वनि-सम्प्रदाय तथा रस-सम्प्रदाय की स्थापना हो चुकी थी। इन सभी सम्प्रदायों ने अनेक तर्कों के उपरान्त यह निश्चय कर लिया था कि काव्य में सारभूत आन्तरिक तत्त्व 'रस' है और अलंकार, ध्वनि तथा रीति आदि अपनी शक्ति के अनुसार उसके सहायक मात्र हैं। इस प्रकार के निश्चय के बावजूद भी केशवदास ने अपने स्वभाव और रुचि के अनुकूल अलंकार-सम्प्रदाय का समर्थन किया, पर इसके साथ ही उन्होंने रस-सम्प्रदाय की उपेक्षा नहीं की। उन्होंने 'अलंकार' शब्द का प्रयोग अत्यन्त विस्तृत अर्थ में किया और उसके तीन भेद स्वीकार किए : (१) वर्णालंकार, (२) वर्यालंकार और (३) विशेषालंकार। वर्णालंकार के अन्तर्गत उन्होंने काव्य के भिन्न-भिन्न रंगों तथा वर्यालंकार के अन्तर्गत वर्णनीय विषयों को स्थान दिया। विशेषालंकार के अन्तर्गत उन्होंने उन समस्त अलंकारों को स्थान दिया जो शास्त्र-सम्मत थे। इस दिशा में उन्होंने दण्डी और रुचिक का अनुकरण किया तथा रस को अलंकारों के अन्तर्गत स्वीकार किया। यहाँ तक नहीं, उपमा के २२ और श्लेष के १३ भेद करके उन्होंने अपने आचार्यत्व का प्रमाण दिया।

काव्य-शास्त्र में अलंकार और रस का ही नहीं, पिगल का भी विशेष महत्त्व है। केशवदास पिगल के भी आचार्य हैं। जितने प्रकार के छन्दों का उन्होंने प्रयोग किया है उतने प्रकार के छन्दों का प्रयोग हिन्दी का कोई कवि नहीं कर सका है। छन्द-शास्त्र पर उनका पूरा अधिकार है। एक छन्द के भीतर विविध प्रकार के अलंकारों का आयोजन उनके काव्य की विशेषता है। उनकी रचनाओं में वाण, माघ, भवभूति, कालिदास तथा भास आदि संस्कृत-कवियों का अलंकार-विधान ज्यों-का-त्यों मिलता है।

उनकी 'रसिक-प्रिया' में अलंकार, रस, नायिका-भेद, वृत्त, रीति, शब्द-शक्ति आदि सब को स्थान मिला है और उन सब से उनका आचार्यत्व सिद्ध होता है। हिन्दी-काव्य के क्षेत्र में उनकी प्रतिभा अछूती और सर्वोपरि है। उनका अनुकरण करना सब के बस की बात नहीं है।

केशवदास की काव्य-साधना

केशवदास की काव्य-साधना के दो पक्ष हैं : एक तो वह जिसके अन्तर्गत उन्होंने अपने आचार्यत्व का प्रमाण दिया है और दूसरा वह जिसके अन्तर्गत उन्होंने अपनी कवित्व-शक्ति का परिचय दिया है। पहले पक्ष को दृष्टि से उनकी दो रचनाएँ महत्त्वपूर्ण हैं : (१) 'रसिक-प्रिया' और (२) 'कवि-प्रिया'। 'रसिक-प्रिया' उनका लक्षण-ग्रन्थ है। 'कवि-प्रिया' की रचना उन्होंने हिन्दी-रुवियों का पथ-प्रदर्शन करने के विचार से की है। उनकी कवित्व-शक्ति का परिचय देनेवाले तीन ग्रन्थ हैं : (१) राम-चंद्रिका, (२) वीरसिंह देव-चरित और (३) जहाँगीर-जस-चन्द्रिका। इनमें से 'राम चन्द्रिका' का विशेष महत्त्व है। यहाँ हम इसी के सम्बन्ध में विचार करेंगे।

(१) प्रबन्ध-निर्वाह—यह केशवदास का अत्यन्त प्रसिद्ध वर्णन-प्रधान महाकाव्य है। अपने इस महाकाव्य में उन्होंने दाशरथि राम के जीवन का वर्णन किया है। इसकी रचना उन्होंने 'वाल्मीकि-रामायण', 'प्रसन्न राघव', 'अनर्घ-राघव', 'कादम्बरी', 'नैषध', 'हनुमन्नाटक' आदि संस्कृत-काव्य-ग्रन्थों के आधार पर की है। तुलसी के राम परब्रह्म के अवतार हैं, पर केशव दास ने अनेक स्थानों पर उनका नारायणत्व और ब्रह्मत्व स्वीकार करते हुए भी उन्हें अधिकांश ऐतिहासिक महापुरुष के रूप में ही चित्रित किया है। यदि यही उनका लक्ष्य होता तो कुछ कहने की आवश्यकता न पड़ती। महापुरुष के रूप में राम का जीवन कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। परन्तु केशव दास ने अपने इस महाकाव्य को यह समझकर गौरव नहीं दिया है कि इसमें 'रघुपति नाम उदारा', है, अपितु यह निश्चय करके इसका महत्त्व स्थापित किया है कि 'रामचन्द्र को चन्द्रिका वर्णित हौ बहु छद'। उनकी इस गर्वोक्ति का स्पष्ट प्रमाण उनकी इस रचना से मिलता है। उन्होंने अपनी 'रसिक-प्रिया' और 'कवि-प्रिया' द्वारा यदि अपने अलंकार-सम्बन्धी

आचार्यत्व का परिचय दिया है तो 'राम चन्द्रिका' द्वारा अपने पिंगल-संबंधी आचार्यत्व का । यही कारण है कि राम के जीवन की संपूर्ण स्त्री इसमें नहीं मिलती । राम की दिन-चर्या, राम के उठने-बैठने, राम के खाने-पीने, राम के भोजन करने, राम के सोने आदि का वर्णन इतना ऐश्वर्यपूर्ण है कि उसके सामने राम के लोक-रक्षक रूप का आभास तक नहीं होता । उनके राम वह राम नहीं हैं जो पतित पावन और लोक-नायक हैं, बल्कि वह राम है जो राजसी ठाट-बाट में अपना जीवन व्यतीत करते हैं । राम के जीवन के प्रति अपने इस सकुचित दृष्टि के कारण वह न तो जीवन के मामिक स्थलों को पहचान सके हैं और न राम-कथा में तारतम्य अथवा अनुपात का ही निर्वाह कर सके हैं । उन्होंने राम-कथा में यथा स्थान परिवर्तन भी किए हैं । परन्तु उनके परिवर्तनों का महत्व प्रबन्ध-निर्वाह की दृष्टि से न होकर केवल काव्य-कला की दृष्टि से है । वास्तव में उनके कुछ परिवर्तन तो ऐसे हैं जिन्हें परिवर्तन भी नहीं कहा जा सकता और कुछ ऐसे हैं जो कथा को सक्षेप रूप देने में तो सहायक हैं, पर कथा को विकास की ओर उन्मुख नहीं करते । राम-वन-गमन की सारी बातें उन्होंने इतने संक्षेप में कही हैं कि उनसे कथा-सौष्ठव ही बिगड़ गया है । इस प्रसंग में मथुरा की उपेक्षा तो अज्ञान्य है । इससे सारा अपराध कैकेयी के मत्थे ही मढ़ दिया गया है । इसी प्रकार वन-गमन के समय राम-द्वारा माता कौशल्या को वैधव्य का उपदेश दिलाना सर्वथा अप्रासंगिक, अनुचित, अप्रत्याशित और भारतीय संस्कृति के विरुद्ध है । राम और परशुराम के सवाद में महादेवजी का अकस्मात् टपक पड़ना तथा इसी प्रकार चित्रकूट में भरत-मनावन के समय गगाजी का भरत को समझा-बुझा कर लौटा देना न तो कथा-प्रवाह में सहायक है और न काव्य-कला की अभिवृद्धि में । हाँ, इससे उनकी पंचायत-प्रियता का आभास अवश्य मिल जाता है । तात्पर्य यह कि प्रबन्ध-निर्वाह की दृष्टि से उनकी 'रामचन्द्रिका' अत्यन्त शिथिल रचना है । उन्होंने राम के जीवन की सभी घटनाओं को उनके महत्व के अनुसार क्रमवद्ध रूप में न लेकर अपनी कला चातुरी दिखाने के लिए उन्हें ऐसे उखड़े-पुखड़े खण्डों में विभाजित कर दिया है जो न तो राम

के महापुरुषत्व को चरितार्थ करने में समर्थ हैं और न राम के विषुण्वत्त्व को। शास्त्रीय दृष्टि से उनके इस महाकाव्य में महाकाव्य के सभी लक्षण मिल सकते हैं, पर प्रसंग-निर्वाह के अभाव के कारण यह कई खण्ड काव्यों का समग्र-मात्र अथवा पिंगल का लक्ष्य-ग्रन्थ प्रतीत होता है।

(२) चरित्र-चित्रण—केशवदास ने अपनी राम-कथा में उन्हीं पात्रों को प्राथमिकता दी है जो उनकी कला के उन्मेष में सहायक हो सकते हैं। दरबारी कवि होने के नाते उन्हें राज-दरबार की राजनीति, कूटनीति, शासन-नीति, मर्यादा, ठाटबाट, कायदा-कानून, वाग्विलास, वाग्वैदग्ध्य आदि का जितना ज्ञान था उसे उन्होंने अपने पात्रों को उनकी स्थिति, शक्ति और सामर्थ्य के अनुसार बाँट दिया है। इसलिए उनके सभी पात्र उनके संकेत पर चलते हुए दिखाई देते हैं। लगता है, व अपनत्व खो बैठे हैं और कठ-पुतली से हो गए हैं। उनके व्यक्तित्व में बाहर से इतनी अधिक बातों का समावेश कर दिया गया है कि वे स्वाभाविक रूप से अपने चरित्र का विकास नहीं कर पाते। दशरथ, राम, भरत, लक्ष्मण, कैकेयी, कौशल्या, सीता आदि सभी स्थिर पात्र हैं। कहने के लिए राम उनके महाकाव्य के नायक हैं, किन्तु उनके नायकत्व का पूरा परिचय नहीं मिलता। आरंभ में उनकी धर्म-परायणता का आभास अवश्य मिलता है, पर उसका भी सफल निर्वाह नहीं हो सका है। लक्ष्मण जब बन जाने के लिए राम से कहते हैं तब भरत को चरित्र के प्रति राम का यह शका करना 'आप भरथ्य कहा धौ करै जिय भाय गुनौ' कूटनीति के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। इससे राम के चरित्र पर जो कलंक लग गया है वह धोया नहीं जा सकता। इन दोषों के होते हुए भी राम की वीरता, नीतिज्ञता, दयालुता, उदारता, सहानु-भूति आदि क्षत्रियोचित गुणों का यत्र-तत्र उल्लेख किया गया है। दशरथ का चरित्र विश्वामित्र के आगमन के समय तो कुछ निखार में आता है, किन्तु आगे चलकर वह भी गौण हो गया है। मूर्छा छूटने पर लक्ष्मण का यह कथन 'लंकेश न जीवित जाय घरै' है तो सत्त्व-धर्म के अनुकूल, किन्तु उस शोकाकुल वातावरण के उपयुक्त नहीं है। रावण का चरित्रांकन अवश्य अजमय है और इसमें केशवदास को अच्छी सफलता मिली है।

उसके ऐश्वर्य उसके, राजसी ठाट-बाट, उसकी कूटनीति और उसकी गर्वोक्तियों का उन्होंने जो वर्णन किया है वह अत्यन्त सजीव, आकर्षक और राज दरबार के सर्वथा उपयुक्त है।

(३) संवाद-योजना—प्रबन्ध-निर्वाह और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से यदि केशवदास अन्य कवियों को तुलना में पीछे हटे हैं तो संवाद-योजना की दृष्टि में वह सबसे आगे बढे हैं। उनकी संवाद-योजना में 'दशरथ-विश्वामित्र-संवाद, राम-परशुराम-संवाद, रावण-बाणामुर-संवाद, राम-लक्ष्मण-संवाद, राम-सूर्यगुण-संवाद, सीता-हनुमान-संवाद, रावण-अगद-संवाद, राम-सीता-संवाद आदि का विशेष महत्त्व है। इन संवादों की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं। पहली विशेषता तो यह है कि केशवदास ने पात्र-निर्देश को काव्य का अंग नहीं बनाया है। उन्होंने संवाद के पात्रों को काव्य के बाहर स्थान दिया है। इससे उनके संवादों में नाटकीय छटा उत्पन्न हो गयी है। दूसरी विशेषता यह है कि उन्होंने अपने संवादों में पात्रोचित शिष्टाचार एवं मर्यादा का पूरी तरह ध्यान रखा है। उनके संवादों में जो पात्र जिस स्थिति का है वह उसी ढंग से बात करता है। तीसरी विशेषता यह है कि उनके अधिकांश संवाद कथा-सूत्र को आगे बढ़ाने तथा पात्रों के चरित्र-विकास में सहायक हैं। उनसे पात्रों की मनोवृत्ति का अध्ययन करने में जो सहायता मिलती है वह वर्णन-प्रधान प्रसंगों से नहीं प्राप्त होती। चौथी विशेषता यह है कि उनके संवादों के सभी पात्र वाग्विलास में पटु, व्यंग करने में कुशल और हाज़िर जवाबी में दक्ष हैं। इसलिए एक प्रबन्ध-काव्य के भीतर जिस नाटकीय वातावरण की सृष्टि होनी चाहिए वह स्वाभाविक ढंग से हो जाती है। पाँचवीं विशेषता यह है कि वर्णन-प्रधान-प्रसंगों की अपेक्षा संवाद सरल बोधगम्य, प्रभावशाली और आकर्षक हैं। इसलिए उन्हें पढ़ते अथवा सुनते समय जी नहीं ऊबता, आगे कुछ जानने और सुनने की उत्सुकता बनी रहती है। यह विशेषता केशवदास के संवादों की जान है। एक छठी विशेषता और है और वह यह कि बात-चीत करते समय पात्र उतना ही कहते हैं जितने से वे एक दूसरे पर अपना प्रभाव जमा सकें। इसलिए संवाद प्रायः सन्निभ और सारगर्भित हैं। उदाहरण के लिए 'रावण-अगद-संवाद' ले

लीजिए। उसमें आप को राजदरबार का ऐश्वर्यपूर्ण वातावरण मिलेगा, पात्रोचित शिष्टता मिलेगी, हास्य और व्यंग की अद्भुत कला मिलेगी, नाटकी छटा दृष्टिगोचर होगी और वाग्विलास का अनुभव कर आप का हृदय पुलकित हो उठेगा। देखिए :—

‘रावण—कौन हो ? पठये सो कौने ? ह्यौं तुम्हें कह काम है !

अंगद—जाति बानर, लकनायक-दूत, अंगद नाम है ।

रावण—कौन है वह बौधि कै हम देह-पूछु सबे दही ?

अंगद—लक जारि, सहार अक्ष गयो, सो बात वृथा कही ?

रावण—कौन के सुत ?

अंगद—बालि के ।

रावण—वह कौन बलि ?

अंगद—न जानिये ?

कॉख चापि तुम्हे जो सागर सात न्हात बखानिये ।’

कितना नपा-तुला सवाद है यह ! रावण की गर्वोक्ति, अंगद की निर्भीकता, बालि की वीरता, हनुमान के पराक्रम और राम के यश, सब का सिक्का एक साथ हृदय पर बैठ जाता है। हिन्दी-काव्य में ऐसे चोखे संवादों की सृष्टि करनेवाले बहुत कम कर्त्तव मिलते हैं।

(४) बाह्य दृश्य-वर्णन—केशवदास के बाह्य दृश्य-वर्णन भी उनके संवादों की भाँति अत्यन्त आकर्षक और प्रभावोत्पादक हैं। उनके वर्णन चार प्रकार के हैं : (१) रूप-वर्णन, (२) स्थान-वर्णन, (३) घटना-वर्णन और (४) प्रकृति-वर्णन। रूप-वर्णन के प्रसंग में उन्होंने राम, सीता, भरद्वाज, मन्दोदरी आदि के सुन्दर चित्र उतारे हैं। भरद्वाज के रूप का एक चित्र-लीजिए :—

‘अकुटी बिराजति स्वेत मानहु मत्र अद्भुत साम के ।

जिनके बिलोकत ही बिलात अशेष कार्मुक काम के ॥

मुख-बास-आस प्रकाश केशव और भीरन साजही ।

जनु साम के शुभ स्वच्छ अचर ह्यै सपत् बिराजहीं ।’

सीता की वियोगिनी मूर्ति का एक चित्र लीजिए :—

‘धरे एक बेर्या मिली मैल सारी ।
 मृणाली मनो पंक तें काढि डारी ॥
 सदा रामनामै ररै दीन बानी ।
 चहुँ ओर हैं राकसी दुःख दानी ॥’

रूप-वर्णन के अन्तर्गत ही ‘शिखनख-वर्णन’ का स्थान है । ‘शिखनख-वर्णन’ में केशवदास हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ कवि हैं । अपने इस प्रसंग में उन्होंने राम तथा सीता की दासियों का शिखनख वर्णन किया है । राम की भ्रुकुटी की छवि देखिए :—

‘जदपि भ्रुकुटि रघुनाथ की कुटिल देखियत ज्योति ।

तदपि सुरासुर नरन की निरखि शुद्ध गति होत ॥’

स्थान-वर्णन के प्रसंग में केशवदास ने नगर, हाट, आश्रम आदि का वर्णन किया है । उनके ऐसे वर्णन अत्यन्त स्थूल हैं । उनमें सरसता का अभाव है । लगता है, वह दूर बैठे जो कुछ देखते हैं उसे लिखते जाते हैं । अवधपुरी का एक चित्र लीजिए :—

‘उंचे अबास । बहु ध्वज प्रकास ।

सोभा विलास । सोभै प्रकास ॥’

या फिर विश्वामित्र के आश्रम का यह पाण्डित्यपूर्ण वर्णन समझने की चेष्टा कीजिए :—

‘साधु कथा कथिये दिन केशवदास जहाँ ।

निग्रह केवल है मन को दिनमान तहाँ ॥

पावन बास सदा ऋषि को सुख को बरषै ।

को बरषै कवि ताहि विलोकत जी हरषै ॥’

अवसरों, परिस्थितियों तथा घटनाओं के वर्णन में भी केशवदास ने इसी पद्धति से काम लिया है । राम का तिलकोत्सव हो रहा है । उस समय का वर्णन देखिए :—

‘जामवन्त, हनुमन्त, नल-नील मरातिब साथ ।

छुरी छुरीली शोभिजै, दिग पालन के हाथ ॥’

इसी प्रकार युद्ध आदि के वर्णन में भी छोटी-मोटी बातें ही कही गई हैं,

उत्साह आदि का चित्रण नहीं है। प्रकृति-वर्णन के अन्तर्गत केशवदास ने वन, वाटिका, सूर्य, चन्द्र, नदी, पर्वत, प्रातःकाल आदि सब को स्थान दिया है, पर उनका चित्रण भी अत्यन्त साधारण है। उन्हें पढ़ते समय पाठक के हृदय पर कोई स्थाई प्रभाव नहीं पड़ता, उनके पाण्डित्य पर आश्चर्य-अवश्य होता है। उनमें देश-विरुद्ध दोष भी हैं। विश्वामित्र के तपोवन के वर्णन में इला, लवङ्ग और पुङ्गीफल का उल्लेख करना यह सिद्ध करता है कि केशवदास को पेड़ों के नाम गिनाने की जितनी चिन्ता थी उतनी उन्हें उनके सम्बन्ध में भौगोलिक ज्ञान प्राप्त करने की नहीं। उनका प्रकृति-वर्णन अधिकांश उक्ति-चमत्कार पर आश्रित है। इसलिए उसमें कवि-कर्म का निर्वाह-मात्र है। अप्रस्तुतों की कौतूहलपूर्ण योजना करने में उन्होंने प्रकृति को बहुत पीछे छोड़ दिया है। इसी कारण उनके सरयू और गोदावरी के वर्णन में कोई अन्तर नहीं जान पड़ता। समुद्र का वर्णन करते-करते वह ब्रह्म-ज्ञान की ओर चले जाते हैं और सूर्योदय का चित्रांकन करते समय शृङ्गार और वीभत्स का एक साथ वर्णन करने लगते हैं। देखिए :—

‘अरुण गात अति प्रात पद्मिनी प्राणनाथ-भय ।

मानहु केशवदास कोकनद कोक प्रेममय ॥

परिपूरण सिंदूर पूर' कैधौ मगल-घट ।

किधौ शक्र को छत्र मढ्यो माणिक मयूख पट ॥

कै श्रोणित कलित कपाल यह, किल कापालिक काल को ।

यह ललित लाल कैधौ लसत दिग-भाभिनी के भाल को ॥

अब चन्द्र-वर्णन की भी एक बानगी लीजिए :—

‘फूलन की शुभ गेद नई है ।

सुंधि शची जनु डारि दई है ॥

दर्पण सो शशि श्रीरति को है ।

आसन काम महीपति को है ॥’

प्रकृति-चित्रण में परिगणन-शैली की अपेक्षा अलकरण-शैली में केशवदास को अच्छी सफलता मिली है। सन्देह, उपमा, उत्प्रेक्षा, उदाहरण, काव्यलिङ्ग आदि अलङ्कारों को सहायता से उन्होंने प्रकृति के जो चित्र

उतारे हैं वे अधिक सुन्दर, प्रभावशाली और काव्योचित हैं। षट् ऋतुओं के वर्णन में उन्होंने वर्षा, शरद और बसंत को ही स्थान दिया है। इन ऋतुओं के वर्णन में भी उन्होंने अलङ्कार-शैली को अपनाया है। इनके अतिरिक्त उन्होंने प्रकृति का भावनारोपित रूप भी चित्रित किया है। वर्षा वर्णन से अलंकरण शैली का एक उदाहरण लीजिए :—

‘मंद-मंद धुनि सों घन गाजै । तूर तार जनु आवभू बाजै ॥

ठौर-ठौर चपला चमकै यों । इन्द्रलोक-तिय नाचति हैं ज्यों ॥’

केशवदास के बाह्य दृश्य वर्णन अधिकांश संस्कृत काव्य-शैली में प्रभावित हैं। उनमें उक्ति-चमत्कार का इतना अधिक समावेश है कि उनसे वर्ण्य-वस्तु के वास्तविक रूप की झलक नहीं मिलती। कहीं-कहीं तो शब्दिक चमत्कार के फेर में पड़ने के कारण प्रकृति के सहज सौन्दर्य का गला घोट दिया गया है।

(५) भाव-पक्ष—केशवदास की ‘रामचन्द्रिका’ में इतने अधिक विषयों के स्थूल और अलंकृत वर्णन हैं कि उनके कारण वह एक वर्णन-प्रधान प्रबन्ध-काव्य हो गया है। उसमें बुद्धि-तत्त्व और कल्पना-तत्त्व को जितना अधिक स्थान मिला है उतना भाव-तत्त्व को नहीं मिल सका है। केशवदास स्वभावतः विचार-प्रधान कवि है, गास्वामीजी की भाँति भावुक नहीं। भावुक कवि मानव के राग-विराग, दुःख सुख से परिचित रहता है और उन सब के प्रति उसकी पूरी सहानुभूत रहती है। केशवदास में यह प्रवृत्ति है अवश्य, पर वह उनके पाण्डित्य व बोझ से इतनी दबी हुई है कि अक्सर आने पर भी वह उभर नहीं पाती। काव्य का सौंदर्य जीवन की विषम परिस्थितियों के चित्रण तथा परस्पर प्रतीपी भावों के अन्तर्द्वन्द्व में निखरता है। केशवदास ने जीवन की विषम परिस्थितियों को सुलभाने में मस्तिष्क से जितना काम लिया है उतना हृदय में नहीं। ‘रामचन्द्रिका’ के सरस न होने का यही कारण है। वह एक ऐसा मरुस्थल है जिसमें बहुत दौड़-धूप के बाद कहीं एकाध हरे-भरे स्थान मिल जाते हैं। वन-यात्रा में राम और सीता एक दूसरे की थकान कैसे मिटाते हैं, यह जानना हो तो नीचे की पंक्तियाँ पढ़िए :—

‘भग को खम श्रीपति दूर करै,
सिय को शुभ बाकल-अंचल सों ।
श्रम तेउ हरै तिनको कहि केशव,
चंचल चारु दृगंचल सों ॥’

मार्ग की धूल तप रही है, पर सीताजी को वह क्यो शीतल लग रही,
यह भी जान लीजिए :—

‘मारग की रज तापित है अति । केशव सीतहि सीतल लागति ।
प्यौ-पद-पंकज ऊपर पायनि । दै जु चले तेहि ते सुख दायनि ॥’

लक्ष्मण को शक्ति लगने पर राम की वात्सल्य-सम्बन्ध करणा का
अनुभव करना हो तो इन पक्तियों को देखिए :—

‘बारक लक्ष्मण मोहिं विलोको । मो कहूँ प्राण चले तजि, रोको ॥
हौं सुमिरौ गुण केतिक तेरे । सोदर पुत्र सहायक मेरे ॥
लोचन, बान तुही धनु मेरो । तू बल विक्रम, बारक हेरो ॥
तू बिन हौ पल प्रान न राखौं । सत्य कहौ कछु भूँठ न भाखौ ॥
मोहिं रही इतनी मन शंका । देन न पाई विभीषण लंका ॥
बोलि उठौ, प्रभु को पन पारो । न तरु होत है मो मुख कारो ॥’

राम की करुणा और उनके शील का यह अनुपम चित्र है । देन न
पाई विभीषण लंका’ द्वारा उन्होंने शील का तथा ‘नातरु होत है मो मुख
कारो’ द्वारा उन्हाने अपनी मार्मिक वेदना का जैसा सुन्दर परिचय दिया है
वैसा अन्यत्र दुर्लभ है । लव के मूर्च्छित होकर रण-भूमि में गिर जाने का
सामाचार जत्र सीताजी को मिलता है तत्र उनकी छुटपटाहट का अंदाजा
इन पक्तियों से लगाइए :—

‘रिपु-हाथ श्रीरघुनाथ को सुत क्यौ परै करतार ।
पति देवता सब काल तौ लव जी उठै यहि बार ॥
ऋषि है नही, कुश है नही; लव लेइ कौन छँडाय ।
बन माँझ टेर सुनी जही कुश आइयो अकुलाय ॥’

पत्नी को अपन पतिव्रत्य का कितना बल रहता है—इसकी व्यंजना
द्वारा कवि ने जिस कौशल से सीता के हृदय का वेदना का जो चित्र उतारा

है उसमें आर्य-भावना और वात्सल्य-भावना दोनों की मूलक एक साथ मिल जाती है। इसमें सन्देह नहीं कि 'रामचन्द्रिका' में ऐसे भाव-चित्रण कम हैं, पर जहाँ भी वे हैं, स्वाभाविक और मार्मिक हैं।

(६) भक्ति-भावना—केशवदास राम के सगुण रूप के उपासक थे। परन्तु उनकी भाक्त-भावना उस कोटि की नहीं थी जिस कोटि की तुलसी अथवा सूर की थी। तुलसी और सूर के लिए उनके इष्ट देव पहले परब्रह्म थे, इसके बाद महापुरुष। केशवदास ने भी इसी भाव से श्रीराम की वन्दना की और यह कहा :—

‘जागति जाकी ज्योति जग एक रूप स्वच्छन्द ।

रामचन्द्र की चन्द्रिका वर्णत हौं बहु छन्द ॥’

परन्तु वह इस भाव का सफल निर्वाह न कर सके। राजद्वारी वातावरण से प्रभावित होने के कारण उन्होंने अपने इष्ट देव राम को अधिकांश अवध-नरेश के रूप में ही देखा और उनके उसी रूप में उन्होंने अपनी भक्ति भावना के अनुकूल विष्णुत्व की प्रतिष्ठा की। उनकी भक्ति का लक्ष्य था, मुक्ति प्राप्त करना। कविता-द्वारा राम-भक्ति का प्रचार करना उनका लक्ष्य नहीं था। वह विरक्त नहीं, ग्रहस्थ थे। कविता उनकी भक्ति का साधन नहीं थी, उनकी जीविका का साधन थी। इसी प्रकार उनके लिए राम-भक्ति साध्य न थी, साध्य था कवित्व। वह राम के जीवन का गुण-गान कर हिंदी-काव्य के क्षेत्र में अपने कवित्व, अपने आचार्यत्व और अपने पाण्डित्य की प्रतिष्ठा करना चाहते थे। अपने इस उद्देश्य के कारण वह राम का ब्रह्मत्व और विष्णुत्व मुक्त-कंठ से स्वीकार करने पर भी एक सच्चे भक्त के रूप में हमारे सामने न आ सके। 'रामचन्द्रिका' में उनके राम के दो रूप हैं : (१) राज-रूप और (२) अवतारो रूप। पूर्वार्द्ध में दोनों रूप एक दूसरे से पृथक्-पृथक् हैं, इसलिए पाठक के हृदय पर दानो का अलग-अलग प्रभाव पड़ता है। उत्तरार्द्ध में दोनों का समन्वय कर जो वातावरण उत्पन्न किया गया है वह जितना राज-धर्म के अनुकूल है उतना लोक-धर्म के अनुकूल नहीं है। केशवदास की रस-योजना

केशवदास रसवादी कवि नहीं थे। इसलिए उन्होंने अपने काव्य

में रस-परिपाक की चिन्ता नहीं की। यदि शब्दों में कुछ तोड़-मरोड़ अथवा हेर-फेर करने से उनकी कल्पना को बल मिल जाता है और उनके काव्य में चमत्कार आ जाता है तो इतने से ही उन्हें संतोष हो जाता है। काव्य में रस-सामग्री—स्थायी भाव, आलंबन, उद्दीपन, संचारी, अनुभाव—आदि का आयोजन उनके लिए गौण है। अपने इसी दृष्टिकोण को उन्होंने अपने काव्य में प्राथमिकता दी है। यों कहने के लिए 'रामचन्द्रिका' में सभी रस हैं, पर वीर और शृंगार के अतिरिक्त अन्य किसी रस का सुन्दर परिपाक नहीं हुआ है। 'रसिक-प्रिया' में तो उन्होंने शृंगार का ही वर्णन सफलता पूर्वक किया है। 'रामचन्द्रिका' में राम उनके नायक हैं, इसलिए उनका शृंगार मर्यादित है। उन्होंने संयोग और वियोग के अत्यन्त सफल चित्र उतारे हैं। शृंगार की दृष्टि से केशवदास के शिखनख-वर्णन अपूर्व हैं। महावर की शोभा देखिए :—

'कठिन-भूमि अति कौबरे, जावक-युत शुभ पाय ।

जनु पहिरी, तन-त्राण को, माणिक तरी बनाय ॥'

जानकीजी का शृंगार इन पक्तियों में देखिए :—

'सुन्दर मन्दिर में मन मोहति ।

वर्ण-सिंहासन ऊपर सोहति ।

पंकज के करहाटक मानहु ।

है कमला विमला यह जानहु ॥'

राम-जानकी का संयोग-वर्णन लीजिए :—

'किधौं रति-कीरति-बेलि-निकुँज ।

वसै गुण पक्षि को जहँ पुंज ॥

किधौं सरसीरूह ऊपर-हंस ।

किधौं उदयाचल ऊपर हंस ॥'

विश्वामित्र के साथ राम-लक्ष्मण के जाते समय राजा दशरथ की वात्सल्य-संबंधी करुणा का चित्र लीजिए :—

'राम चलत नृप के युग लोचन ।

वारि भरित भये वारिद रोचन ॥

पायन परि ऋषि के सजि मौनहि, ।

केशव उठि गये भीतर भौनहि ॥’

करुणा का यह चित्र भी कितना मार्मिक है !

‘विलोकि लक्ष्मणै भई विदेहजा विदेह-सी ।

गिरी अचेत हूँ मनो घने बनै तड़ीत-सी ।

करी जु छुँह एक हाथ एक बात बास-सों ।

सिच्यो शरीर वीर नैन नीर ही प्रकाश सों ॥’

रावण की इस गर्वोक्ति में वीर रस का कितना सुन्दर निर्वाह हुआ है :—

‘भौर ज्यों भवत भूत बासुकी गणेशयुत,

मानो मकरन्द बुन्द माल गंगा-जल की ।

उद्धत पराग पट, नाल-सी विशाल बाहु,

कहा कहौं केशवदास शोभा पल-पल की ।

आयुध सघन, सर्व मंगला समेत शर्ब,

पर्वत उठाय गति कीन्हीं है कमल की ।

जानत सकल लोक, लोकपाल, दिगपाल,

जानत न बाण बात मेरे बाहुबाल की ॥’

केशवदास ने हास्य, वात्सल्य, शान्त, अद्भुत, रौद्र, वीभत्स आदि के भी सुन्दर चित्र उतारे हैं, परन्तु इनके परिपाक में उन्हें अधिक सफलता नहीं मिली है ।

केशवदास की अलंकार-योजना

रस परिपाक की अपेक्षा केशवदास का अलंकार-विधान अधिक समृद्ध है । विविध प्रकार के अलंकारों की छटा दिखाने के कारण ही उनके रस-परिपाक में बाधा पड़ी है । अलंकारों में उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, परि-संख्या, विरोधाभास, श्लेष, उदाहरण, सन्देह, ब्याजस्तुति आदि को उन्होंने विशेष रूप से स्थान दिया है । यमक और अनुप्रास से उन्हें अधिक प्रेम नहीं था । इसलिए इनके उदाहरण बहुत कम मिलते हैं । श्लेष और परिसंख्या का जैसा सुन्दर प्रयोग उन्होंने किया है, वैसा अन्यत्र दुर्लभ है ।

ही रचना में अनेक अलंकारों की एक साथ योजना उनके काव्य की परम विशेषता है। राजा दशरथ की प्रशंसा में उनका निम्न छंद लीजिए :—

‘विधि के समान हैं विमानीकृत राजहंस,
 विविध विबुध-युत मेरु-सो अचल है ।
 दीपति दिपति अति सातों दीप दीपियतु,
 दूसरो दिलीप सो सुदक्षिणा को बल है ॥
 सागर उजागर को, बहु बाहिनी को पति,
 छनदान-प्रिय कैधों सूरज अमल है ।
 सब विधि समरथ राजै राजा दशरथ,
 भागीरथ-पथगामी गंगा कैसो जल है ॥’

उक्त घनाक्षरी छन्द में उल्लेख अलंकार मुख्य है और उपमा, रूपक, सन्देह तथा श्लेष उसके अंगभूत हैं। एक नहीं, ऐसे अनेक उदाहरण उनकी ‘रामचन्द्रिका’ से दिए जा सकते हैं जिनमें किसी में दो, किसी में तीन और किसी-किसी में चार-चार तथा पाँच-पाँच अलंकारों का विधान एक साथ बड़े कौशल से किया गया है। विष (जल) और अमृत शब्दों के प्रयोग से निम्न पक्तियों में ‘विरोधाभास’ अलंकार की कितनी सुन्दर छटा दिखाई गई है, कहते नहीं बनता :—

‘विषमय यह गोदावरी अमृतन को फल देत ।’

परिसंख्य अलंकार के प्रयोग में केशवदास ने अपने पाण्डित्य का जैसा परिचय दिया है वैसा हिन्दी का कोई कवि नहीं दे सका है। उदाहरण लीजिए :—

‘अति चंचल जहँ चल दलै, विषवा बनी, न नारि ।

मन मोहो अधिराज को अद्भुत नगर निहारि ॥’

यह दोहा-अयोध्या नगर की महिमा वर्णन करते समय कहा गया है। अयोध्या नगर में पीपल के पत्तों के अतिरिक्त और कोई चंचल प्रकृति का नहीं है। वहाँ की कोई स्त्री भी विषवा नहीं है और यदि कोई है भी तो वह है वहाँ की वाटिका जो धवा नामक वृक्ष से हीन (वि-धवा) है। परिसंख्या के

इतने सुन्दर प्रयोगों से 'रमचन्द्रिका' भरी पड़ी है। इसी प्रकार उत्प्रेक्षा प्रयोग में भी वह अपना सानी नहीं रखते। धनुर्भंग हो जाने पर सीत ने राम के गले में जो माला पहनाई है उस पर उनकी उत्प्रेक्षा देखिए :

'सीताजू रघुनाथ को अमल कमल की माल ।

पहिराई जनु सबन की हृदयावलि भूपाल ॥'

हृदय का आकार कमलवत् होता है। इस दृष्टि से यह उत्प्रेक्षा कितनी उपयुक्त और उचित है, यह कवि ही समझ सकता है। अब शंभु से पुष्ट उपमा का एक उदाहरण लीजिए। यह ग्रामवासिनी स्त्रियों की सी के प्रति उक्ति है :—

'वासों मृग अंक कहैं तो सों मृगनैनी सब,

वह सुधाधर, तुहूँ सुधाधर मानिये ।

वह * द्विजराज, तेरे द्विजराजि राजै,

वह कलानिधि, तुहूँ कला कलित बखानिये ॥

रत्नाकर के दोऊ 'केशव' प्रकाशकर,

अंबर विलास कुवलय हिलु मानिये ।

बाके अति सीतकर, तुहूँ सीता सीतकर,

चन्द्रमा-सी चन्द्रमुखी सब जग जानिये ॥'

पाण्डित्य-प्रदर्शन के फेर में पड़कर केशवदास ने अपने अलंकार विधान में कहीं-कहीं भद्दी भूलें भी की हैं। भगवान राम के सम्बन्ध में उनका यह कहना :—

'बासर की सम्पदा उलूक ज्यों न चितवत ।'

उनके पाण्डित्य का परिचायक भले ही हो, पर भक्ति-भावना की दृष्टि से अत्यन्त अशोभनीय है। इसी प्रकार सूर्योदय के शुभ और मंगलमय वर्ण में उनकी यह कल्पना :—

'कै शोणित कलित कपाल यह,

किल कापालिक काल को ।'

अत्यन्त अनुचित और मर्यादा-विरुद्ध है। यही नहीं, काल-दोष से भी व मुक्त नहीं रह सके हैं :—

‘पांडव की प्रतिमा-सम लेखो ।

अर्जुन भीम महामति देखो ॥’

कहाँ त्रेतायुग के राम और कहाँ द्वापर के भीम और अर्जुन ! अलंकारों की छटा दिखाते समय केशवदास को यह न सूझ पड़ा कि वह राम के मुख से क्या कहला रहे हैं । ऐसी अक्षम्य भूलों के बावजूद भी अलंकार-विधान पर उनका असाधारण अधिकार है और हम उनके आचार्यत्व एव पाण्डित्य का लोहा मानते हैं ।

केशवदास की छन्द-योजना

केशवदास की छन्द-योजना उनकी अलंकार-योजना के समान ही समृद्ध है । हिन्दी और संस्कृत का कोई ऐसा छोटा-बड़ा छन्द नहीं है जिसका प्रयोग उन्होंने अपनी ‘रामचन्द्रिका’ में अधिकारपूर्वक न किया हो । वर्णिक, मात्रिक, मुक्तक, सब तरह के छन्द उनकी रचनाओं में मिलते हैं । ‘रामचन्द्रिका’ के प्रथम प्रकाश में छन्द संख्या ८ से छन्द-संख्या १६ तक उन्होंने एकाक्षरी छन्द से अष्टाक्षरी छन्द तक के उदाहरण इस प्रकार प्रस्तुत किए हैं मानो वह किसी शिष्य को पिगल पढ़ा रहे हों । आगे चलकर उन्होंने जिन छन्दों का प्रयोग किया है उनमें से कुछ तो ऐसे हैं जो हिन्दी-काव्य-ग्रन्थों में मिलते हैं और कुछ ऐसे भी हैं जो ‘रामचन्द्रिका’ के अतिरिक्त अन्य किसी काव्य-ग्रन्थ में नहीं मिलते । मिलनेवाले छन्दों में दोहा, सोरठा, कुडलिया, छप्पय, दंडक, रोला, चौपाई, चौपई, गीतिका, सवैया, भुजंग-प्रयात, हरिप्रिया, कवित्त आदि और न मिलनेवाले छन्दों में हरिलीला, दोषक, तोमर, स्वागत, चंचला, पंकजवाटिका, पद्धटिका, विशेषक, पल्ली, नराच, चित्रपदा, रूपमाला, तारक, कमल, तोटक आदि का प्रमुख स्थान है । केशवदास ने मात्रिक छन्दों की अपेक्षा वर्णिक छन्दों का अधिक प्रयोग किया है । संस्कृत-छन्दों के प्रयोग की दृष्टि से हिन्दी के वह पहले कवि हैं । उन्होंने अपनी प्रतिभा से कई नए छन्दों का भी विधान किया है । ऐसे छन्दों में सुगीत, सिंहबिलोकित, मदनमल्लिका आदि मुख्य हैं । इस प्रकार हम देखते हैं कि उनके महाकाव्य में छन्दों की अभूतपूर्व विविधता है । इससे उनके पाण्डित्य और आचार्यत्व का प्रमाणावश्यक अवश्य मिलता है, परन्तु

साथ ही हमें यह भी स्वीकार करना होगा कि उन्होंने अपने पाण्डित्य-प्रदर्शन की क्रांति में कथा-प्रवाह को जो धक्का लगाया है वह किसी प्रकार भी हल्का नहीं है। श्रलंकारों-द्वारा चमत्कार उत्पन्न करने के साथ-साथ उन्होंने अपने काव्य में शीघ्र छन्द-परिवर्तन कर तथा एक ही छन्द में कई पात्रों को एक साथ स्थान देकर अपनी कलात्मकता का जो परिचय दिया है वह उनसे आचार्यत्व की दाद भले ही दे, उनकी कवित्व-शक्ति पर बड़ा लगता है।

केशवदास : कठिन काव्य का प्रेत

निस्सन्देह केशवदास हिन्दी के आचार्य-कवि हैं। उनके व्यक्तित्व में आचार्यत्त्व और कविस्त्व का अद्भुत मेल है। हिन्दी-कवियों में उनका वही स्थान है जो अंग्रेजी-कवियों में 'मिल्टन' का है। ऊँची कल्पना, ऊँची कविस्त्व-शक्ति, पाण्डित्य-प्रदर्शन की ऊँची लालसा तथा ऊँचे दर्जे की कला-मर्मज्ञता जैसी मिल्टन में है वैसी ही उनमें भी है। मिल्टन ने साधारण पाठकों के लिए कविता नहीं की। केशवदास का भी यही उद्देश्य था। काव्य के कला-पक्ष की ओर उनका जितना ध्यान था उतना उसके भाव-पक्ष की ओर नहीं था। अपने इस दृष्टिकोण के कारण वह हिन्दी-पाठकों के लिए सुपाठ्य नहीं हो सके। फलतः हिन्दी-आलोचकों ने जहाँ उनके छन्द-विधान, उनके सफल संवाद, उनके अपूर्व आलङ्कारिक चमत्कार, उनके ओज गुण, उनके कल्पना-सौष्ठव आदि की मुक्तकंठ से प्रशंसा की वहाँ उनके काव्य में भावों की सरसता का अनुभव न कर किसी ने उन्हें हृदय-हीन कहा और किसी ने उसमें विचारों एवं कल्पनाओं की दुरुहता का अनुभव कर यह कहा—'कवि को देन न चहै बिदाई। पूछे केशव की कविताई॥' इतना ही नहीं किसी ने उनकी 'रामचन्द्रिका' में छन्दों का विधान देखकर उसे 'छन्दों का अजायब घर' समझा और किसी ने उनके छन्दों का भावार्थ न समझ सकने पर उन्हें 'कठिन काव्य का प्रेत' तक कह डाला। हिन्दी-आलोचकों के ये मत यदि सर्वांश में नहीं तो अल्पांश में अवश्य सत्य हैं। केशवदास अत्यन्त दुरुह हैं, यह सर्वमान्य है। उन्होंने अपनी रचनाओं में कल्पना की ऐसी ऊँची-ऊँची उड़ाने भरी हैं कि उन तक बिरले ही पहुँच सकते हैं। बंगाला भगवानदीन के शब्दों में वह वस्तुतः 'कल्पना-पुंज' हैं।

एक छन्द में अनेक प्रकार की परस्पर विरोधी कल्पनाएँ और उन कल्पनाओं के आधार पर अनेक भावार्थ । समझते-समझते सर चक्कर खाने लगता है । बाण, माध, भवभूति, कालिदास तथा भास तक के सुन्दर प्रयोगों, अद्भुत विचारों, गम्भीर एवं क्लिष्ट अलङ्कारों और संस्कृत के कठिनतम समस्त पदों को उन्होंने अपने छन्दों में इस प्रकार ठँसा है कि अर्थ करते-करते मस्तिष्क का दिवाला निकल जाता है । प्रसाद और माधुर्य का तो उन्होंने गला ही मरोड़ दिया है । किसी दृश्य अथवा वस्तु का वर्णन करते समय पाठक उनकी दृष्टि से ओझल हो जाता है और वह अपने पाण्डित्य-प्रदर्शन के प्रवाह में इतने बह जाते हैं कि क्या कहना चाहिए और क्या न कहना चाहिए, इसकी उन्हें चिन्ता नहीं रहती । ऊँची कल्पना, पौराणिक ज्ञान, धर्मशास्त्र, आलङ्कारिक चमत्कार, छन्द-शास्त्र, राजनीति समाजनीति, राजदरबार के कायदे-कानून इन सब का परिचय वह एक साथ हमें देते हैं । यही कारण है कि उनकी कविता सर्वसाधारण के पढ़ने और समझने की वस्तु नहीं रह गई है । पाण्डित्य कवियों में होता ही है, परन्तु केशवदास में यह विलक्षणता है कि एक तो उनका पाण्डित्य ऊँचा है, दूसरे उनमें उससे अधिक ऊँची पाण्डित्य-प्रदर्शन की रुचि है । इसी रुचि ने उनको 'कठिन काव्य का प्रेत' बना दिया है ।

केशवदास की शैली

केशवदास की शैली वर्णनात्मक है । उसमें ओज अधिक प्रमुख और माधुर्य बहुत कम है । वस्तु-वर्णन में अनावश्यक विस्तार के कारण वह व्यास-प्रधान भी हो गई है । उसमें संस्कृत-काव्य-शैली का अनुकरण अधिक है । वाक्य-योजना चुस्त है, पर उसमें भावों की गहनता और गंभीरता नहीं है । छन्दों का शीघ्र परिवर्तन भी भाव-निर्वाह में बाधक हुआ है । इसी प्रकार अलंकारों के अनावश्यक बोझ से उनकी शैली इतनी अधिक अलंकृत हो गई है कि उसकी स्वाभाविकता ही नष्ट हो गई है । इसके अतिरिक्त उनकी शैली में काल-विरुद्ध, देश-विरुद्ध, न्यून पद, यति-भंग, पतितप्रकर्ष, नेयार्थ, व्युत्-संस्कृत आदि काव्य दोष भी मिलते हैं । संभव है, काव्य-शिक्षा की दृष्टि से केशवदास ने जान-बूझकर इन दोषों को अपनी रचनाओं में स्थान दिया हो, परन्तु फिर भी ये दोष ऐसे हैं जिन्हें

उनकी काव्य-शैली का रूप विकृत हुआ है और इस दृष्टि से यह उनका अनुचित प्रयास है। संक्षेप में उनकी शैली पररुध, ओजपूर्ण, क्लिष्ट, प्रयत्नसाध्य और कृत्रिम है। उसमें भावों की तन्मयता नहीं, कलात्मक उत्कृष्टत्व है और वह उनके व्यक्तित्व से इतनी अधिक प्रभावित है कि इससे उनके द्वारा उन्हें हजारों कवियों के बीच शीघ्र पहचान सकते हैं।

केशवदास की भाषा

केशवदास की भाषा ब्रजभाषा है, परन्तु वह न तो सूर की ब्रजभाषा के समान स्वाभाविक है और न बिहारी की ब्रजभाषा के समान माधुर्यपरक। उसमें प्रसाद गुण का भी अभाव है। वह ओजमयी साहित्यिक ब्रजभाषा है जिस पर एक ओर तो बुन्देलखण्ड का प्रभाव है और दूसरी ओर संस्कृत की शब्दावली का। इसलिए उसमें ब्रजभाषा के शब्दों के साथ-साथ बुन्देलखण्ड के शब्द तथा संस्कृत के तत्सम शब्द अधिक मिलते हैं। केशवदास ने कुछ अप्रचलित शब्दों को भी अपनाया है। विदेशी शब्द भी उन्होंने अपनाए हैं, पर बहुत कम। संस्कृत के कठिन शब्द ही नहीं; वरन् कठिन समस्त पद भी उन्होंने अपनी भाषा में ज्यों-के-त्यों रख दिए हैं। निजेच्छा, स्वलीलया, लीलयैव, हरिणाधिष्ठित आदि ऐसे पद हैं जिन्हें संस्कृत के पंडित ही समझ सकते हैं। कुछ शब्दों का प्रयोग उन्होंने विशिष्ट अर्थ में भी किया है। उदाहरण के लिए 'सुख' शब्द लीजिए। इसका प्रयोग उन्होंने प्रायः 'सहज' के अर्थ में किया है। 'स्यों', 'गौरवमदाइन' तथा इसी प्रकार के ठेठ बुन्देलखण्ड शब्दों के प्रयोग भी उनकी रचनाओं में अधिक मिलते हैं। उन्होंने बुन्देलखण्ड के मुहावरे भी अपनाए हैं। 'जू' शब्द का व्यर्थ प्रयोग भी जहाँ-तहाँ देखा जाता है। भाषा व्याकरणपरक है, पर उसमें कुछ दोष ऐसे हैं जो बहुत खटकते हैं। उन्होंने 'देवता' शब्द का प्रयोग हर जगह स्त्री लिंग में किया है। 'पीछे मधवा मोहि शाप दई' में 'शाप' पुल्लिङ्ग है, पर क्रिया स्त्री लिंग में। ऐसा प्रायः तुकान्त के निर्वाह की दृष्टि से किया गया है। इस प्रकार कुल मिलाकर यदि देखा जाय तो मालूम होगा कि केशवदास ने अपनी भाषा को जितना अधिक बिगाड़ा है उतना अधिक बनाया नहीं है। उसमें प्रयत्न अधिक, स्वाभाविकता कम है। इसलिए वह

क्लिष्ट भी है। उस पर बुन्देलखण्डी का इतना अधिक प्रभाव है कि उसकी क्रियाओं और संज्ञा-सर्वनामों के रूप शीघ्र समझ में नहीं आते। इससे भाषा का प्रवाह मंद पड़ गया है और उसमें कृत्रिमता आ गई है।

शब्द की तीन शक्तियाँ होती हैं : (१) अभिधा, (२) लक्षणा और (३) व्यञ्जना। शब्द की इन्हीं तीन शक्तियों से काव्य-सौंदर्य की माप होती है। शब्द की अभिधा-शक्ति द्वारा हम शब्द के केवल साक्षात् अर्थ तक पहुँच सकते हैं, लक्षणा से काव्य में चमत्कारपूर्ण-सौंदर्य आता है और व्यञ्जना-द्वारा रस की सिद्धि होती है। केशवदास ने अभिधा से अधिक और लक्षणा से कम काम लिया है। व्यञ्जना का तो बहुत ही अभाव है। यही कारण है कि उनकी भाषा में भावों की गभीरता नहीं आने पाई है। उनकी भाषा में लक्षणा-मूलक व्यञ्जना तो है ही नहीं, अभिधामूलक व्यञ्जना उनके संवादों की भाषा में श्रवण्य मिलती है। इसमें उनके संवाद प्रखर और प्रभावोत्पादक हो गए हैं।

प्रयोग की दृष्टि से केशवदास की भाषा के दो रूप मिलते हैं। 'नायिका-भेद' तथा 'नख-शिख' के वर्णन में उनकी भाषा सरल, प्रसाद गुण-सम्पन्न, सुव्यवस्थित, स्वाभाविक और प्रवाहमय है, परन्तु जहाँ उन्होंने ब्रह्मज्ञान की बातें करना आरम्भ कर दिया है अथवा परिसंख्या, विरोधाभास श्लेष और उपमा आदि द्वारा आलंकारिक चमत्कार उत्पन्न करने के फेर में पड़ गए हैं वहाँ उनकी भाषा का सहज सौंदर्य नष्ट हो गया है और वह क्लिष्ट भी हो गई है।

केशव और तुलसी : तुलनात्मक अध्ययन

अब केशव और तुलसी की काव्य-साधना और भक्ति-भावना पर तुलनात्मक दृष्टि से विचार कीजिए ! पहले दोनों की जीवन-परिस्थितियों को लीजिए। केशवदास एक ऐसे ब्राह्मण-कुल में उत्पन्न हुए थे जो अपनी पंडिताई के लिए प्रसिद्ध था और जिसका राजद्वार में विशेष सम्मान था। इसलिए उनकी आर्थिक स्थिति आरंभ से ही अच्छी थी और वह अन्त तक बनी रही। तुलसीदास भी एक ब्राह्मण-कुल में उत्पन्न हुए थे, परन्तु उनके पुरखे न तो अपनी पंडिताई के लिए प्रसिद्ध थे और न किसी राज-

दरबार-द्वारा पोषित । आर्थिक दृष्टि से भी वह 'मातु-पिता जग जाहि तज्ये विधिहु न लिखी कछु भाल भलाई' वाले लोगों में से थे । जीवन की ऐस संकटापन्न परिस्थितियों में पड़ने के कारण तुलसीदास में जहाँ दैन्य, त्याग स्वावलंबन, करुणा, भक्ति आदि सात्विक गुणों का विकास हुआ वह एक सुसपन्न घराने में उत्पन्न होने के कारण केशवदास में स्वाभिमान, शान शौकत, परालंबन, पाण्डित्य-प्रदर्शन आदि राजसिक गुणों का विकास हुआ इस प्रकार दोनों की जीवन-परिस्थितियाँ एक-दूसरे से भिन्न थी; दोनों क रूचि एक-दूसरे से भिन्न थी, दोनों के जीवन की उठान की दिशाएँ एक दूसरे से भिन्न थीं । पाण्डित्य के क्षेत्र में दोनों एक-दूसरे से भिन्न थे । केशव दास के पाण्डित्य का आधार था, उनका संस्कृत के शास्त्रीय एवं साहित्यिक ग्रन्थों का अध्ययन और तुलसीदास के पाण्डित्य का आधार था, उनका संस्कृत के धार्मिक ग्रन्थों का अध्ययन । तुलसी ने भारतीय धर्म-साधना के महासागर में गोता लाकर जो अमूल्य जीवन-रत्न निकाले उनके आधार पर उन्होंने लोक-धर्म की स्थापना की और केशवदास ने भारतीय साहित्य-साधना के महासागर में डूबकर जो बहु मूल्य अलंकार निकाले उनसे उन्होंने हिन्दी-कविता-कामिनी का जीभर भृंगार किया । तुलसी में यदि केवल पाण्डित्य था तो केशवदास में पाण्डित्य के साथ-साथ पाण्डित्य प्रदर्शन की अदम्य लालसा भी थी । यही दोनों के व्यक्तित्व में अन्तर था और इसी अन्तर के कारण दोनों दो रूपों में हमारे सामने आये । केशव दास आए एक दरबारी-कवि के रूप में और तुलसीदास आए एक परम भक्त के रूप में । तुलसीदास ने भक्ति-कवि के रूप में मानव-हृदय पर जो विजय प्राप्त की वह दरबारी कवि के रूप में केशवदास को प्राप्त न हो सकी ।

केशवदास पहले कवि थे, फिर भक्त; तुलसीदास पहले भक्त थे, फिर कवि । केशवदास के लिए कविता साध्य थी, तुलसीदास के लिए कविता साधन ! तुलसीदास ने कविता को अपनी जीविका का साधन नहीं, अपनी भक्ति के विकास का साधन बनाया था । वह उसके द्वारा राम के शील का सन्देश भारत के कोने-कोने तक पहुँचाना चाहते थे । इसलिए उन्होंने अपने राम को दाशरथि राम के रूप में ही नहीं देखा, उन्हें परब्रह्म

और विष्णु के रूप में स्वीकार कर दास-भाव से उनकी भक्ति की और इस प्रकार उनके लोक-पालक रूप को जन-जीवन के बीच प्रतिष्ठित किया। केशवदास ने कविता को अपनी भक्ति का साधन नहीं बनाया। उन्होंने उसे साधन बनाया अपनी जीविका का। राम के वह भी भक्त थे, परन्तु उनके राम लोक-पालक राम नहीं थे। उनके राम थे 'राजाराम' जिनके सामने देश की राजनीतिक समस्याएँ थीं; व्यक्ति, परिवार और समाज की समस्याएँ नहीं थीं। इसके अतिरिक्त भारतीय धर्म-साधना और लोक-धर्म में राम के राज-रूप की प्रतिष्ठा बढ़ाने के लिए ही केशवदास ने उनके व्यक्तित्व में ब्रह्मत्व और विष्णुत्व की स्थापना की थी। तुलसीदास का यह दृष्टिकोण नहीं था। उनके राम परब्रह्म और विष्णु से अभिन्न नहीं थे। वह भक्तों के लिए सगुण और ज्ञानियों के लिए निर्गुण थे। तुलसीदास ने अपनी रचनाओं में उनके इन्हीं दोनों रूपों की प्रतिष्ठा की। कहने का तात्पर्य यह कि यदि एक ने राम के 'राज-रूप' को महत्त्व देकर उनके राजसी 'ठाट-बाट' के वर्णन में अपनी काव्य-कला का उपयोग किया तो दूसरे ने राम के लोक-पालक रूप को महत्त्व देकर उनके शील के चित्रण में अपनी काव्य-कला का उपयोग किया। इस प्रकार हम देखते हैं कि राम के प्रति दोनों के पृथक्-पृथक् दृष्टिकोण थे। यही कारण है कि हम उनके राम-काव्य में प्रबन्ध-निर्वाह, सवाद, चरित्र-चित्रण, वस्तु-वर्णन आदि की दृष्टि से विशेष अन्तर पाते हैं।

प्रबन्ध-निर्वाह की दृष्टि से केशवदास की 'रामचन्द्रिका' अत्यन्त शिथिल रचना है। उसमें वस्तु-वर्णन इतने प्रकार का और इतना अधिक है कि सपूर्ण महाकाव्य में मुक्तक की-सी स्फुटता आ गई है। इसके अतिरिक्त अलंकरण और पाण्डित्य-प्रदर्शन की ओर भी उसमें अनावश्यक रुचि है। तुलसीदास का 'रामचरित मानस' इन सभी दोषों से मुक्त है। वह एक चरित्र-प्रधान प्रबन्ध-काव्य है जिसमें मानव-जीवन से संबन्ध रखनेवाली प्रायः सभी प्रकार की प्रवृत्तियों को स्थान मिला है और उनका उचित सीमा के भीतर विकास हुआ है। इस दृष्टि से वह एक भाव-प्रधान महाकाव्य भी है। 'रामचन्द्रिका' न तो चरित्र-प्रधान है और न भाव-प्रधान।

वह एक वर्णन-प्रधान-प्रबन्ध-काव्य है जिसमें वाग्बिलास को ही विशेष महत्त्व दिया गया है। वाग्बिलास अत्यन्त उच्चकोटि का है, इसमें सन्देह नहीं, परन्तु उसके कारण प्रबन्ध-निर्वाह और रस-परिपाक की जो क्षति हुई है उसने सब पर पानी फेर दिया है। 'रामचरित मानस' में वाग्बिलास नहीं है, उसमें भावों की विशद व्याख्या है। इसलिए उसमें रस-परिपाक अत्यन्त स्वाभाविक ढंग से हुआ है। तुलसी रसवादी हैं; केशव अलंकार-वादी। केशव ने अपने काव्य में कला-पद्म का समर्थन किया है; तुलसी ने भाव-पद्म का। केशव का कला-पद्म उनका अपना नहीं है, उनके आचार्यों का है। विशेषता यह है कि उन्होंने उसे पचाकर उस पर अपने व्यक्तित्व की मुद्रा अंकित कर दी है। तुलसी का भाव-पद्म जिस प्रकार उनका अपना है, उसी प्रकार उनका कला-पद्म भी उनके व्यक्तित्व से प्रभावित है। यही कारण है कि जहाँ केशव की काव्य-कला हमें कृत्रिम और प्रयत्न-साध्य दीख पड़ती है वहाँ तुलसी की काव्य-कला अपनी स्वाभाविकता चरितार्थ करने में सफल है। थोड़े शब्दों में केशव मस्तिष्क के कवि हैं तो तुलसी हृदय के। हृदय और मस्तिष्क में जो अन्तर है वही अन्तर तुलसी और केशव की रचनाओं में दृष्टिगोचर होता है।

भाषा की दृष्टि से देखिए तो ज्ञात होगा कि केशव ने राम-कथा के वर्णन में एक ऐसी भाषा को स्थान दिया है जिसका राम के जीवन से कोई संबंध नहीं है। राम अवध-वासी थे। इसलिए उनके गुण-गान में अवधी का प्रयोग होना चाहिए था। केशव ने उसके स्थान पर बुन्देलखण्डी से प्रभावित ब्रजभाषा का प्रयोग किया। तुलसी ने यह भूल नहीं की। उन्होंने अपने प्रबन्ध-काव्य में अवधी को ही स्थान दिया। ब्रजभाषा पर भी उनका पूर्ण अधिकार था। इसलिए ब्रज-प्रदेश में राम के लोक-पालक रूप का प्रचार करने के लिए उन्होंने 'गीतावली' और 'कवितावली' की ब्रजभाषा में ही रचना की। भाषा के प्रयोग में वह बहुत सतर्क थे। उन्हें एक और लोक-रुचि का ध्यान था तो दूसरी और पात्रों की स्थिति एव साहित्यिक मर्यादा का। इसलिए उनकी भाषा में किसी प्रकार का भी दोष नहीं आया। केशवदास ने अपनी भाषा के निर्माण में इतनी सतर्कता से काम

नहीं लिया। शाब्दिक चमत्कार के फेर में पड़कर उन्होने न तो लोक-रुचि पर ध्यान दिया, न पात्रों की स्थिति एवं योग्यता पर और न साहित्यिक मर्यादा पर। इसलिए उनकी भाषा भी उनके काव्य की भाँति अपनी स्वाभाविकता खो बैठी। सवादों में उनकी भाषा का रूप अवश्य निखरा, परन्तु वह भी अपने व्यंग और अजब के कारण हृदय की अपेक्षा मस्तिष्क को ही प्रभावित करने में विशेष सफल हुई।

इस प्रकार हम देखते हैं कि केशव और तुलसी न तो भक्ति-भावना के क्षेत्र में एक हैं और न काव्य-साधना के क्षेत्र में। जीवन और काव्य के प्रति दोनों के अपने-अपने दृष्टिकोण हैं और उन्हीं के अनुसार दोनों ने हिन्दी-काव्य का शृङ्गार किया है। तुलसी का 'रामचरित मानस' यदि अपनी भक्ति-भावना के कारण हमारा धार्मिक ग्रंथ है तो केशव की 'रामचन्द्रिका' अपनी कलात्मक विशेषताओं के कारण हमारा काव्य-ग्रंथ है। हिन्दी-जगत में राम-काव्य के अन्तर्गत 'रामचरित मानस' के बाद 'रामचन्द्रिका' का ही स्थान है।

६. सेनापति दीक्षित

जन्म-सं० १६४६ : मृत्यु-सं० १७२६

जीवन-परिचय

कविवर सेनापति का जीवन-वृत्त अत्रतक अंधकार के गर्भ में है वह कब और कहाँ उत्पन्न हुए—यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता उनकी इस रचना से :—

‘दीक्षित परसराम, दादौ है विदित नाम;
जिन कीने यज्ञ, जाकी जग में बढाई है ।
गंगाधर पिता गंगाधर की समान जाकौं,
गंगा-तीर बसति अनूप जिन पाई है ॥
महा जानि मन, विद्यादान हू कौं चिन्तामनि,
हीरामनि दीक्षित तैं पाई पंडिताई है ।
‘सेनापति’ सोई, सीता-पति के प्रसाद जाकी—
सब कवि कान दै सुनत कविताई है ।’

इतना पता चलता है कि उनका उपनाम ‘सेनापति’ था, उन्होंने दीक्षित-कुल में जन्म लिया था और उनके पितामह का नाम परशुराम दीक्षित था जिनके पुत्र गंगाधर उनके पिता थे । उन्होंने हीरामणि दीक्षित से काव्य-शास्त्र की शिक्षा प्राप्त की थी । ‘गंगा-तीर बसति अनूप जिन पाई है’—से यह भी भासित होता है कि उनके पिता गंगा के किनारे किसी गाँव में रहते थे अथवा वह गाँव उन्हें किसी ने दिया था । ‘अनूप’ शब्द के संकेत से किसी-किसी ने उन्हें बुलन्दशहर के अन्तर्गत अनूपशहर-निवासी बताया है, परन्तु इस मत की पुष्टि मे अभी तक कोई स्पष्ट प्रमाण नहीं मिला है ।

सेनापति का जन्म कब हुआ—इसका भी संकेत उनकी किसी रचना से नहीं मिलता । आचार्य शुक्लजी ने अनुमान से उनका जन्म सं०

१६४६ के आस-पास माना है। इस से 'कवित्तरत्नाकर' के रचना-काल (सं० १७०६) तक उनकी अवस्था ६० वर्ष की होती है। 'कवित्तरत्नाकर' उनकी अंतिम रचना बताई जाती है। इसलिए शुक्लजी का अनुमान किसी सीमा तक ठीक मालूम होता है। जो भी हो, जबतक हमें उनकी जन्म-तिथि के बारे में कोई स्पष्ट प्रमाण नहीं मिलता तब तक हम शुक्लजी के मत को ही महस्व देते हैं।

सेनापति की रचनाओं से उनके जीवन के संबंध में कुछ और भी बातें मालूम होती हैं। वह राम के भक्त थे, पर इसके साथ ही शंकर, कृष्ण और गंगा के प्रति भी उनकी आस्था थी। 'शिवसिंह सरोज' में लिखा है कि 'इन महाराज ने वृन्दावन में क्षेत्र-संन्यास लेकर सारी वयस वहीं व्यतीत की'। उनकी इस रचना से इस मत की पुष्टि भी होती है :—

‘सेनापति चाहत हैं सकल जनम भरि,
वृन्दावन-सीमा तैं न बहिर निकसिबौ ।
राधा-मन-रंजन की, सोभा नैन-कंजन की,
माल गरे गुंजन की, कुंजन कौ बसिबौ ॥’

इस से स्पष्ट है कि वह त्यागी और संसार से विरक्त थे। आरंभ में उनका जीवन कैसे बीता, यह हम नहीं जानते, परन्तु उनकी इस रचना से :—

‘चारि बरदानि तजि पाइ कमलेच्छन के,
पाइक मलेच्छन के काहे कौं कहाइयै ॥’

यह जान पड़ता है कि उनका संबंध किसी मुसलमानी दरबार से था। स्वाभिमानी तो वह थे ही। संभव है, किसी बात से रुष्ट होकर उनकी वैराग्य-भावना तीव्र हो उठी हो और उन्होंने संन्यास ले लिया हो। जो भी हो, यदि 'शिवसिंह सरोज' के अनुसार उनकी सारी वयस 'वृन्दावन में बीतने की बात सही है, तो यह सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है कि उनकी मृत्यु भी वहीं हुई होगी। कब हुई, यह नहीं कहा जा सकता। खानापुरी के लिए उनकी आयु ८० वर्ष की मानकर हम उनका निधन-काल सं० १७२६ के पास-आस ठहराते हैं।

सेनापति की रचनाएँ

सेनापति-कृत दो ग्रंथ बताए जाते हैं : (१) काव्य-कल्पद्रुम और (२) कवित्त रत्नाकर (सं० १७०६)। 'काव्य-कल्पद्रुम' की कोई प्रति अबतक न मिली। इसलिए उसके संबंध में कुछ भी नहीं कहा जा सकता। कहा जाता है कि उन्हें अपनी कविता सुरक्षित रखने की विशेष इच्छा थी चोरी हो जाने के भय से वह अधिकांश कवित्तों में ही अपने भावों को व्यक्त करते थे, क्योंकि सवैया आदि छन्दों में उनका उपनाम सुगमता से न आ सकता था। अपनी रचनाओं के प्रति उनकी यह सतर्कता सिद्ध करती है कि 'काव्य-कल्पद्रुम' उनके जीवन-काल में ही चोरी चला गया था इससे वह संशयित रहते थे। 'कवित्त-रत्नाकर' को किसी राजा को समर्पित करते समय उनके इस कथन से :—

‘लीजियौ बचाइ ज्यों सुरावै नाहि कोई सौपी

वित्त की-सी थाती मैं कवित्तन की राज कौं ।’

उक्त अनुमान की पुष्टि होती है। जो भी हो, उनकी एक ही रचना उपलब्ध है और वह है कवित्त-रत्नाकर। इसमें उनकी स्फुट रचनाएँ संगृहीत हैं जो पाँच तरङ्गों में विभाजित हैं। पहली तरङ्ग में समस्त कवित्त शिल्लिष्ट, दूसरी तरङ्ग में शृंगार-सम्बन्धी कवित्त, तीसरी तरङ्ग में ऋतु-वर्णन-सम्बन्धी कवित्त, चौथी तरङ्ग में राम-कथा सम्बन्धी कवित्त और पाँचवी तरङ्ग में भक्ति-सम्बन्धी कवित्त हैं। इनके अतिरिक्त परिशिष्ट के रूप में कुछ चित्र-काव्य-सम्बन्धी रचनाएँ भी संगृहीत हैं।

सेनापति की काव्य-साधना

‘कवित्त-रत्नाकर’ में संगृहीत सामग्री के अध्ययन से यह स्पष्ट होता है कि सेनापति अपने समय के उच्चकोटि के कवि और कलाकार थे। ‘सब कवि कान दै सुनत कवितार्ई है’—से यह भी ध्वनित होता है उनके समय के कवियों के बीच उनकी रचनाओं का विशेष आदर था। ‘कवित्त-रत्नाकर’ के रचना-काल सं० १७०६ के अनुसार उनका समय जहाँगीर (सं० १६६२-८४) और शाहजहाँ के शासन-काल (सं० १६८४-१७१५) के अन्तर्गत आता है। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में यह समय शृङ्गार-काल का आरम्भ

माना जाता है। इस दृष्टि से सेनापति भक्ति और शृङ्गार के संधि-काल के कवि ठहरते हैं। उनका जीवन-काल अनिश्चित है, फिर भी अनुमान के आधार पर यह कहा जा सकता है कि शृङ्गार-काल के प्रवर्तक चिन्तामणि त्रिपाठी (जं० सं० १६६६) के काव्य-क्षेत्र में प्रवेश करने तक वह रचनाएँ करने लगे होंगे। अपने यौवन-काल में उन्होंने सूरदास (सं० १५३५-१६४०), गोस्वामी तुलसीदास (सं० १५८६-१६८०), केशवदास (सं० १६१२-७४) और रसखान (सं० १६१५-८५) की रचनाएँ भी पढ़ी होंगी और उनसे प्रभावित हुए होंगे। जो भी हो, इसमें सन्देह नहीं कि वह विहारी (सं० १६५२-१७२१), महाराज जसवंतसिंह (सं० १६८२-१७३८), मतिराम (जं० सं० १६७४) आदि के समकालीन थे और इन कवियों के बीच उनका विशिष्ट स्थान था।

सेनापति ने 'काव्य-कल्पद्रुम' में क्या लिखा, यह हम नहीं कह सकते, परन्तु 'कवित्त-रत्नाकर' में उन्होंने हमें जो कुछ दिया है उसके आधार पर हम यह कह सकते हैं कि वह एक और तो अलंकार-सम्प्रदाय से प्रभावित थे और दूसरी और वैष्णव-भक्ति-संप्रदाय से। वह न तो ध्वनि-संप्रदाय के अनुयायी थे और न रस-संप्रदाय के। अलंकारवादी होने के कारण ही रसोत्कर्ष की ओर उनका ध्यान आकृष्ट नहीं हुआ। लगता है, इस दिशा में उन्होंने केशवदास को आदर्श मानकर रचनाएँ की हैं।

सेनापति के काव्य की अपनी एक दिशा है जिसके वह स्वयं निर्माता हैं। स्वाभिमानी प्रकृति के कवि होने के कारण उन्होंने अन्य कवियों के भावों को अपनी रचनाओं में अधिक प्रश्रय नहीं दिया है। इसलिए उनकी रचनाओं पर युग की परम्पराओं का प्रभाव तो है, किसी कवि का नहीं। भावापहरण का प्रयत्न उनकी रचनाओं में कहीं भी नहीं है। उन्होंने किसी कवि के भावों को अपने दृष्टि से सजाने की भी चेष्टा नहीं की है। इसलिए वह अपनी रचनाओं में सर्वत्र मौलिक है। उनकी प्रतिभा अछूती है। उनके विचार, उनकी कल्पना, उनके भाव, उनकी कला—सब कुछ उनका अपना है। उन्होंने अपने दृष्टि से अपने काव्य में अपनी प्रतिभा का चमत्कार दिखाया है। इस दृष्टि से हिन्दी का कोई कवि उनकी जोड़ का नजर नहीं आता।

विषय की दृष्टि से सेनापति के काव्य के दो पक्ष हैं : (१) भावात्मक

और (२) वर्णनात्मक । भावात्मक पद्य के अन्तर्गत उन्होंने अपनी रचना में बुद्धि-तत्त्व, कल्पना-तत्त्व और भाव-तत्त्व—तीनों का सुन्दर समन्वय कि है । उदाहरण के लिए उनकी यह रचना लीजिए :—

‘मोती हैं दसन, मनि-मूंगा हैं अधर बर,

नैन इन्द्रनील, नख लाल विलसत हैं ।

मरकत दंपन सौं कंचन कलस कुच,

चरन पदमराग सोभा सरसत है ॥

प्यारी कोठरी है धन-जोबन-जवाहिर की,

तहाँ ‘सेनापति’ चित जाइ कै धसत हैं ॥

तासौ लगे तारे फेरि तारी न लगत क्यों हूँ,

जाइ बिधे मन तेव कैसे निकसत है ॥’

(१) भाव-पद्य—सेनापति के काव्य के आन्तरिक पद्य की दो धारा हैं : (१) रागात्मक और (२) विरागात्मक । रागात्मक धारा के अन्तर्गत उन्होंने मुख्यतः अपनी शृङ्गार-भावनाओं को व्यक्त किया है । इस दृष्टि ‘कवित्त-रत्नाकर’ की दूसरी तरङ्ग की रचनाएँ विशेष महत्त्व की हैं । इस संयोग और वियोग, शृङ्गार के उभय पक्षों का अत्यन्त सुन्दर चित्रण हुआ है । विरागात्मक धारा के अन्तर्गत उनका काव्य भक्ति-प्रधान-काव्य है अपने भक्ति-प्रधान-काव्य में उन्होंने वैष्णव-भक्त-कवियों की भाँति तीर्थ सेवन, गंगा-स्नान आदि विषयों पर आस्था रखते हुए राम, कृष्ण, शि आदि की स्तुति की है । वह मुख्यतः राम-भक्त थे, परन्तु अन्य देवी-देवताओं के प्रति भी उनकी उदार दृष्टि थी । नृसिंह की स्तुति में उनकी यह रचना लीजिए :—

‘अरि करि आँकुस बिदारयो हरिनाकुस है,

दास कौ सदा कुसल, देत जे हरष है ।

कुलिस करेरे, तोरा तमक तरेरे, दुख—

दरत दरेरे कै, हरत कमलष हैं ॥

‘सेनापति’ नर होत ताहीं तै निडर, डर—

तातै. तू न कर, बर करुना-बरष हैं ।

अति अनियोर, चंद-कला-से उजारे, तेइ—

मेरे रखवारे नरसिंह जू के नख हैं ।’

सेनापति ने शंकर को बन्दना मे भी यत्र-तत्र सुन्दर रचनाएँ की हैं ।
उदाहरण के लिए उनका यह कवित्त लीजिए :—

‘सोहति उत्तंग, उच्चमंग, ससि संग गंग,

गौरि-अरधग, जो अनंग-प्रतिकूल है ।

देवन कौ मूल, ‘सेनापति’ अनुकूल, कटि

चाम सारदूल कौ, सदा कर त्रिसूल है ॥

कहा भटकत, अटकत क्यों न तासौं मन ।

जातैं आठ सिद्धि, नवनिद्धि रिद्ध तू लहे ।

लेत ही चढ़ाइबे कौ जाके एक बेलपात,

चढ़त अगाऊ हाथ चारि फल फूल है ।’

अब उनके शब्दों में गंगा की स्तुति भी सुन लीजिए :—

‘काल तैं कराल, कालकूट कंठ मांभ लसै,

ब्याल उर-माल, आगि भाल सब ही समैं ।

व्याधि के अरंग ऐसे ब्यापि रह्यौ आधौ अंग,

रह्यौ आधौ अंग सो सिवा की बकसीस मैं ॥

ऐसे उपचार तैं न लागती बिलात बार,

पैयती न बाकी तिल एकौ कहूँ ईस मैं ।

‘सेनापति’ जियजानी, सुधा तैं सहस बानी,

जौ पै गंगा रानी कौ न पानी होतौ सीस मैं ॥’

हिन्दी के अनेक कवियों ने अपनी रुचि और प्रतिभा के अनुसार गंगा का महात्म्य वर्णन किया है, परन्तु उनकी तुलना मे सेनापति की उक्त कल्पना अत्यन्त अनूठी और बेजोड़ है । शिव का आधा शरीर पार्वती के अधिकार मे और शेष आधा व्याधियों का भाडार है । ऐसी स्थिति मे गंगा-जल ने ही उनकी रक्षा की है । गंगा के महात्म्य की दृष्टि से सेनापति की निम्न कल्पना भी अत्यन्त सरस और काव्यमय है :—

‘राम-पद्म-संगिनी, तरंगिनी है गंगा, तातें,
याहि पकरे तैं पाइ राम के पकरियै ॥’

सेनापति ने गंगा का वर्णन उसकी प्राकृतिक शोभा की दृष्टि कर उसके प्रति अपनी भक्ति-भावना की दृष्टि से किया है। इसलिए उ गंगा-वर्णन अन्य कवियों के गंगा-वर्णन से सर्वथा भिन्न है। ‘रामरसा मे उन्होने गंगा-वर्णन-सम्बन्धी पन्द्रह-सोलह छन्द दिए हैं जो भक्ति-भा और भाषा-शैली की दृष्टि से अत्यन्त उच्चकोटि के हैं।

सेनापति की भक्ति-भावना मे दैन्य को भी स्थान मिला है जि आत्मग्लानि और पश्चाताप की भावना ध्वनित होती है। उदाहरण लिए उनकी ये पंक्तियाँ लीजिए :—

‘गिरत गहत बाँह, घाम मै करत छाँह,
पालत बिपत्ति माँह, कृपा-रस भीनौ है।
तन कौ बसन देत, मूख मै असन, प्यासे—
पानी हेतु सन, बिन माँगे आनि दीनौ है ॥
चौकी तुहा देत अतिहेतु कै गरुड़-केतु।
हौ तौ सुख-सोवत, न सेवा परिबीनौ है।
आलस की निधि, बुद्धि बाल, सु जगतपति।
‘सेनापति’ सेवक कहा धौं जानि कीनौ है ॥’

× × ×

‘आप तन देखिये, न देखौ करतूत मेरी,
अधम उधारिन की तेरे सिर पाग रे।
मोसो अपराधी है न तो सो है सरनहार,
मोसो अवगुनी है न तोसो गुन-आगरे ॥’

सेनापति ने अपनी भक्ति-भावना मे गर्वोक्ति को भी स्थान दिया है, परन्तु इस सम्बन्ध मे उन्होने एक ही छन्द कहा है। अपने इस छन्द उन्होंने अपने इष्टदेव की गुण-प्रशंसा के साथ आत्म-समर्पण किया है और फिर तर्क-द्वारा अपनी गर्वोक्ति का समर्थन किया है :—

‘तुम करतार, जग-रच्छा के करनहार,
 पुजवनहार मनोरथ चित-चाहे के ।
 यह जिय जानि ‘सेनापति’ हं सरन आयौ,
 हूजियै सरन महा पाप-ताप दाहे के ॥
 जौ कौहू कहौ कि तेरे करम न तैसे, हम—
 गाहक है सुकृति भगति रस लाहे के ।
 आपने करम करि हौ ही निबहौगौ, तौब—
 हौ ही करतार, करतार तुम काहे के ॥’

सेनापति की उक्त गर्वोक्ति कितनी सुन्दर, सरस और सटीक है, कहते नहीं बनता । अन्य भक्त-कवियों ने भी गर्वोक्तियों की हैं, परन्तु सेनापति की गर्वोक्ति में जो तर्क का खरापन है वह उनमें नहीं पाया जाता । उन्होंने भाग्यवाद, जीवन की नश्वरता तथा संसार की अनित्यता के संबन्ध में भी अपने विचार व्यक्त किए हैं जिनसे उनकी गहन अनुभूति का परिचय मिलता है । उदाहरण के लिए उनकी कुछ पंक्तियाँ यहाँ दी जाती हैं :—

‘केतौ करो कोई, पैयै करम लिख्यौई. तातै—
 दूसरी न होई, उर सोई ठहराइयै ।’
 × × ×
 ‘कीनौ बालापन बालकेलि में मगन मन,
 लीनौ तरुनापै तरुनी के रास तीर कौं ।
 अब तू जरा में पर्यो मोह पीजरा मै, ‘मेना—
 पति’ भजु रामे जो हरैया दुख-पीर कौ ॥’

सेनापति ने राम-नाम का महात्म्य भी वर्णन किया है । उनकी भक्ति-भावना में तीर्थ, व्रत आदि का उतना महत्त्व नहीं है जितना राम-नाम का । राम-नाम ही धर्म का धाम है, इसलिए वह इस पर विशेष बल देते हैं :—

‘सिवजी की निधि हनूमान की सिद्धि, बिभी—
 षन की समृद्धि बाल्मीकि ने बखान्यौ है ।

बिधि कौं अधार, चार्यौ वेदन कौ सार, जप—
 जज्ञ कौ सिंगार, सनकादि उर आन्यौ है ॥
 सुधा के समान, भोग-मुक्ति-निधान, महा—
 मंगल निदान 'सेनापति' पहिचान्यौ है ।
 कामना कौ कामधेनु, रसना कौ बिसराम,
 धरम कौ धाम, राम-नाम जिय जान्यौ है ॥'

सेनापति की भक्ति-भावना में यत्र-तत्र उनके दार्शनिक विचार भी व्यक्त हुए हैं। उन्होंने भगवान के निर्गुण अथवा सगुण स्वरूपो का खुलकर कही भी समर्थन नहीं किया है और न इस संबंध में कोई विवाद ही उठाया है। उनका यह कहना है :—

‘दे कै जिन जीव, ज्ञान, प्रान, तन, मन, मति,
 जगत दिखायौ, जाकी रचना अपार है ।
 दगन सौ देखै, बिस्वरूप है अनूप जाकौ,
 बुद्धि सौ बिचारै निराकार निरधार है ॥
 जाकौ अध-ऊरध, गगन, दस दिसि, उर
 व्यापि रह्यौ तेज, तीन लोक कौ अधार है ।
 पूरन पुरुष, हृषीकेस गुन-धाम राम,
 ‘सेनापति’ ताहि बिनचत बार-बार है ॥’

अपनी इस रचना में सेनापति ने अपने इष्ट देव ‘राम’ को निर्गुण और सगुण दोनों रूपों में स्मरण किया है। जीवन और जगत की उत्पत्ति के संबंध में उनके विचार क्या थे यह ‘कवित्त-रत्नाकर’ में सशुद्धीत रचनाओं से स्पष्ट नहीं होता।

(२) राम-कथा-वर्णन—‘कवित्त-रत्नाकर’ की चौथी तरंग में सेनापति ने अपने इष्टदेव ‘राम’ का पावन चरित्र भी वर्णन किया है। अपने इस प्रकार के वर्णन के कारण वह तुलसी की परंपरा में आते हैं, परन्तु तुलसी की रचना का कोई प्रभाव उन पर नहीं है। उन्होंने अपने राम-काव्य में संपूर्ण राम-कथा को न लेकर सीता-स्वयंवर से सीता की अग्नि-परीक्षा तक की मुख्य-मुख्य घटनाओं, जैसे—सीता-स्वयंवर, परशुराम-मिलन, मारीच

बध, हनुमान का लंका जाना, सेतु बांधने का आयोजन, हनुमान तथा राक्षसों का युद्ध और सीता की अग्नि-परीक्षा का आयोजन बाल्मीकि-रामायण के अनुसार किया है। बाल्मीकि-रामायण में परशुराम का आगमन सीता-स्वयंवर के अवसर पर न होकर राजा दशरथ के अश्वोया लौटते समय होता है। सेनापति ने इसी घटना-क्रम को अपनी राम-कथा में स्थान दिया है। इसके अतिरिक्त सेनापति का राम-काव्य तुलसी के राम-काव्य से इस बात में भी भिन्न है कि जहाँ तुलसी ने भगवान राम के चरित्र-चित्रण में शक्ति, शील और सौंदर्य, तीनों का समन्वय किया है वहाँ सेनापति ने भगवान राम के लोक-रंजन रूप और उनके पराक्रम पर ही विशेष बल दिया है। भगवान राम के सौंदर्य का चित्रण उन्होंने किया है अवश्य, पर वह है केवल प्रसंगवश। उस ओर उनकी काव्य-प्रतिभा का अधिक प्रसार नहीं हुआ है। जहाँ तक राम के नारायणत्व का प्रश्न है, उन्होंने तुलसी के समान ही राम के व्यक्तित्व में निर्गुण और सगुण की प्रतिष्ठा की है। राम के पूर्णावतार के संबंध में उनकी यह रचना लीजिए। इसमें उनका पूर्णावतार सकारण सिद्ध किया गया है :—

‘बीर महाबली, धीर, धरम-धुरंधर है,
 धरा में धरैया एक सारंग-धनुष कौ।
 दानौ-दल-मलन, मथन कलि-मलन कौ,
 दलन है देव-द्विज-दीनन के दुख कौं ॥
 जग-अभिराम, लोक-वेद जाकौं नाम महा—
 राज-मनि राम, धर्म ‘सेनापति’ सुख कौं।
 तेज-पुंज-रुरौ, चंद-सुरौ न समान जाके,
 पूरौ अवतार भयो पूरन पुरुष कौं ॥’

भगवान राम के विविध अंगों तथा उनकी वेष-भूषा का वर्णन अनेक कवियों ने किया है, परन्तु उनकी खडाऊँ का महात्म्य वर्णन करना सेनापति की अपनी सूझ है :—

‘सुर-तरु सार की, सवारी है विरचि पच्चि,
 कंचन-खचित चितामन के जराइ की।

रानी कमला कौं पिय-आगम कहनहारी,
 सुरसरि-सखी, सुख-दैनी, प्रभु-पाइ की ॥
 वेद मै बखानी, तीनि लोकन की ढकुरानी,
 सब जग जानी 'सेनापति' के सहाइ की !
 देव-दुख-दंडन, भरत-सिर-मंडन, वे
 बन्दौ अघ-खंडन खराजें रघुराइ की ॥'

हिन्दी के शृङ्गार-काल के कवियों ने राधा-कृष्ण के रूप-सौंदर्य अत्यन्त अमर्यादित स्थूल चित्रण किया है। सेनापति उसके उपवाद विषय की दृष्टि से सेनापति का राम-काव्य इतना सीमित है कि उसमें वर्णन के लिए स्थान ही नहीं है। और यदि कही है भी तो उसका उप उन्होंने प्रसङ्गानुसार अग विशेष के महात्म्य-वर्णन में किया है। उदाहरण के लिए सीता-स्वयम्बर के प्रसङ्ग में राम की शक्तिशाली भुजाओं का मह्य-वर्णन लीजिए :—

'कीजै को समान, चापवान-सौं बिराजमान,
 विक्रम-निधान, उपधान सिय-बाम के ।
 परम कृपाल, दिगपालन के रछिपाल,
 थंम है विसाल जे पताल देव-धाम के ॥
 दीरघ, उदार, भुव-भार के हरनहार,
 पुजवनहार 'सेनापति' मन-काम के ।
 साजत समर बर, गाजत जगत पर,
 राजत प्रबल भुज दोऊ राजाराम के ॥'

निस्सन्देह यह राम की शक्तिशाली भुजाओं का महात्म्य वर्णन फिर भी इसमें उनके बारे में परोक्ष रूप से सभी बातें स्पष्ट कर दी गई हैं। 'सिय रानी की निकाई की' महिमा का वर्णन करने में भी सेनापति ने इस शैली से काम लिया है, परन्तु अपने इस कवित्त में उन्होंने स्पष्ट रूप से सीता के रूप-सौंदर्य का वर्णन किया है :—

'जनक-नरिद-नंदिनी कौं बदनारबिद,
 सुन्दर बखान्यो 'सेनापति' बेद चारि कै ।

बरनी न जाई जाकी नैक हू निकाई, लौन —
 राई करि पंकज निसक डारे वारि कै ॥
 बार-बार जाकी बराबरि कौ बिधाता अब,
 रचि पचि बिधु कौ बनावत सुधारि कै ।
 पून्यौ कौ बनाइ जब जानत न वैसौ भयौ,
 कुहू के कपट तब डारत बिगारि कै ॥’

सीताजी के रूप-वर्णन की यह कल्पना सेनापति की अपनी कल्पना है जिस पर तुलसी के मर्यादावादी दृष्टिकोण का प्रभाव है। लगता है, सीता के रूप-वर्णन की ओर उनकी वही भावना रही है जो इस क्षेत्र में तुलसी की मिलती हैं। अन्तर केवल इतना ही है कि जहाँ तुलसी ने सीता को माता के रूप में चित्रित किया है वहाँ सेनापति ने उन्हें प्रायः रानी के रूप में देखा है।

सेनापति के राम-काव्य में घटनाओं के भी सजीव वर्णन मिलते हैं। लङ्का-दहन के समय हनुमान की पूंछ का यह दृश्य लीजिए :—

रह्यौ तेल पी उग्यौ धिय हू कौ पूर भीज्यो, ऐसौ
 लपट्यौ समूह पट कोटिक पहल कौ ।
 बेग सौं भ्रमत नभ देखियै बरत पूँछि,
 देखियै न राति जैबौ महल-महल कौ ॥
 ‘सेनापति’ बरनि बखानै मानौ घूम-केतु,
 उदयौ बिनासी दसकंधर के दल कौ ।
 सीता कौ संताप, कि खलीता उपात कौ, कि
 काल कौ पलीता प्रलय-काल के अनल कौ ॥’

इसी प्रकार भगवान राम ने क्रोधित होकर जब समुद्र पर बाण चलाया तब उसकी दशा का यह चित्र लीजिए :—

‘सेनापति राम-बान-पाउकै बखानै कौन,
 जैसी सिख दीनी सिंधुराज कौ रिसाइ कै ।
 ज्वालन के जाल जाइ पजरे पताल, इत
 छै गयो गगन, गयौ सूरजौ समाइ कै ॥’

परे सुरम्हाइ, ग्राह-सफर फरफराइ,
 सुर कहे 'हाइ को वचावै नद-नाइकै ।'
 बूँद ज्यौ तए की तर्ची, कमठ की पीठ पर,
 छार भयो जात छीर-सिन्धु छननाइ कै ॥'

रावण के दरबार में श्रंगद का यह चित्र कितना वीरोचित है, यह भी देख लीजिए :—

'धर्यौ है चरन दससीस हू के सीस पर,
 ईस की असीस कौ गरब सब लोपि कै ।
 'सेनापति' महाराज राम की दुहाई मोहि,
 तोरौ गढ लंक, चकचूर करौ कोपि कै ॥
 आइ कै उठावौ, बाहु बल कौ गुमान जाहि,
 दीपति बढावौ सुभटाई की सु ओपि कै ।
 बैरिन तरजि, भुज ठोंकि कै गरजि, कही
 महाबली बाल के कुमार पाउँ रोपि कै ॥'

इस प्रकार हम देखते हैं कि सेनापति ने अपने राम-काव्य में जिन घटनाओं का समावेश किया है उनके सश्लिष्ट वर्णन एवं स्थूल चित्रण की ओर उनकी दृष्टि नहीं है। उन्होंने राम के पराक्रम, उनके प्रताप और उनके लोकोपकारी रूप को ही विशेष रूप से वर्णन किया है। पं० उमाशंकर शुक्ल ने 'कवित्त-रत्नाकर' की भूमिका में उनके राम-काव्य पर विचार करते हुए यह ठीक ही लिखा है कि 'सेनापति में न तो गोस्वामीजी की-सी सर्वाङ्गीण प्रतिभा थी और न मानव-जीवन से उनका उतना घनिष्ठ परिचय ही था। अतएव यदि गोस्वामीजी की भक्ति-भावना के सामने सेनापति के भक्ति-सम्बन्धी उद्गार उतने व्यापक एवं मार्मिक न जचें तो कोई आश्चर्य नहीं। किन्तु भगवान के जिस रूप को लेकर सेनापति चले हैं उसके प्रति उनके हृदय में सच्चा अनुराग था और उसकी अभिव्यक्ति करने में वह पूर्ण रूप से सफल हुए हैं।'

(३) ऋतु-वर्णन—सेनापति के वर्णनात्मक काव्य के अन्तर्गत ऋतु-

वर्णन भी आता है और यह उनके काव्य की परम विशेषता है। इस क्षेत्र में हिन्दी का कोई कवि उनकी जोड़ का नहीं है। अपने ऋतु-वर्णन में उन्होंने ऋतुओं और बारहमासे का वर्णन किया है। उनके समय में ऋतुओं के वर्णन की ओर ही कवियों का अधिक ध्यान था और वे उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत ही उनका चित्रण करते थे। उन पर संस्कृत के रीति-ग्रन्थों का विशेष प्रभाव था। अतएव उन्होंने जहाँ उन ग्रन्थों की अन्य बातों को अपनाया वहाँ उन्होंने प्रकृति-विषयक उक्त दृष्टि कोण का भी अनुकरण किया। इससे हिन्दी-काव्य में प्रकृति-वर्णन का वही रूप बना रहा जो संस्कृत-साहित्यकारों ने अपने काव्य में निर्धारित कर दिया था। 'इस संकुचित दृष्टिकोण के कारण रस-निरूपण-पद्धति में प्रकृति के उन स्वतन्त्र रूपों का वर्णन न हो सका जिनमें वह स्वयं आलवन के रूप में दीख पड़ती थी।' उदाहरण के लिए केशवदास का वह प्रकृति-वर्णन लीजिए जिसमें प्रायः वृक्षों आदि के नाम गिनाने के अतिरिक्त और कुछ है ही नहीं। शृंगार-काल के कवियों ने भी इसी शैली को अपनाया और उस पर अपनी भावनाओं का आरोप कर नायक-नायिकाओं की भावनाओं को उद्दीप्त करते रहे। सेनापति ने भी अपने ऋतु-वर्णन में इसी शैली को अपनाया, परन्तु एक विशेषता के साथ। बारहमासे का वर्णन उन्होंने उद्दीपन-विभाव की दृष्टि से किया और ऋतुओं का वर्णन आलवन विभाव की दृष्टि से। माघ मास का यह चित्र लीजिए :—

‘परे तै तुसार, भयो भार पतभार, रही
पीरी सब डार, सो वियोग सरसति है।
बोलत न पिक, सोई मौन ह्वै रही है, आस-
पास निरजास, नैन-नीर बरसति है ॥
‘सेनापति’ केली बिन, सुनरी सहेली। माह
मास न अकेली बन-बेली बिलसति है।
बिरह तै छीन, तन भूषन-बिहीन दीन,
मानहु बसंत-कंत काज तरसति है ॥’

सावन का यह चित्र भी देखिए :—

‘दामिनी दमक, सुर चाप की चमक, स्याम
 घटा की झमक, अति घोर घनघोर तैं ।
 कोकिला, कलार्पी, कल कूजत है जित-तित,
 सीरुर ते सीतल, सभौर की झकोर तैं ॥
 ‘सेनापति’ आवन कछौ है मनभावन, सु
 लाग्यौ तरसावन बिरह-धुर जोर तैं ।
 आर्यौ सखी सावन, मदन-सरसावन,
 लग्यो हँ बरसावन सलिल चहुँ ओर तैं ॥’

उद्दीपन-विभाव की दृष्टि से बारहमासे का वर्णन कही-कहीं अश्लील भी हो गया है। यह सेनापति पर शृंगार की ऋतु-वर्णन-परंपरा का प्रभाव है। परन्तु इस प्रभाव से प्रायः मुक्त भी उनकी कुछ रचनाएँ हैं जिनमें उन्होंने प्रकृति का स्वतंत्र निरीक्षण किया है। इस दृष्टि से कार्तिक की रात का यह चित्र लीजिए :—

‘कात्तिक की राति, थोरी-थोरी सियराति, सेना-
 पति’ है सुहाति, सुखी जीवन के गन है ।
 फूले है कुमुद, फूली मालती सघन बन,
 फूलि रहे तारे मानौ मोती अनगन हैं ॥
 उदित बिमल चंद्र, चाँदिनी छिटकि रही,
 राम कैसे जस अध-ऊरध गगन हैं ।
 तिमिर-हरन भयो, सेत है बरन सब,
 मानहु जगत छीर-सागर मगन है ॥’

सेनापति का ऋतु-वर्णन उनके बारहमासा-वर्णन’ की भाँति एकांगी नहीं है। उद्दीपन-विभाव की दृष्टि से प्रकृति के जो चित्र उतारे जाते हैं उन पर नायक अथवा नायिका की व्यक्तिगत भावनाओं का आरोप रहता है, इसलिए वे एकांगी होते हैं। इसके विरुद्ध प्रकृति के स्वतंत्र रूपों के जो चित्र उतारे जाते हैं वे सर्व-साधारण को प्रभावित करते हैं। हिन्दी के भक्त-कवियों, मुख्यतः तुलसी, ने प्रकृति के स्वतंत्र रूपों के कई संश्लिष्ट

चित्र उतारे, परन्तु शृंगार-काल के कवि सस्कृत के रीति-ग्रन्थो से अत्यधिक प्रभावित होने के कारण उनकी शैली का अनुकरण न कर सके। इसके अतिरिक्त उनके सामने अपने जीवन की भी समस्याएँ थी। भक्त-कावियों की भांति वे स्वतंत्र नहीं थे। उन्हें किसी नरेश के आश्रय में रहकर उनका मनोरजन करना पड़ता था और उनकी कीर्ति स्थापित करने के लिए उनको प्रशंसा करनी पड़ती थी। नायक-नायिकाओं के स्वभाव और उनकी मनोदिशाओं की छान-बीन में उनका जितना समय लगता था उतना प्रकृति के सहज व्यापारों के निरीक्षण में नहीं। राजदरबारों में बन्द रहने के कारण प्रकृति के उत्फुल्ल रूप से उनका संपर्क छूट-सा गया था। इस लिए प्रकृति के निरीक्षण-परीक्षण के अभाव में वे उसके संश्लिष्ट चित्रण का आयोजन अपनी रचनाओं में न कर सके। परन्तु सेनापति ने इस दिशा में अपनी स्वतंत्र प्रवृत्ति का परिचय दिया। उनमें प्रकृति-निरीक्षण की अद्भुत शक्ति थी और वह क्षमता एवं प्रतिभा भी जो प्रकृति के नाना रूपों के चित्र उतारने में सहयोग देती है।

किसी प्राकृतिक दृश्य का संश्लिष्ट चित्राकन करने के लिए उसके 'अर्थ-ग्रहण' पर उतना बल नहीं दिया जाता जितना उसके 'बिंब-ग्रहण' पर। कहने का तात्पर्य यह कि किसी प्राकृतिक दृश्य के चित्र में यही दिखाना पर्याप्त नहीं होता कि उसमें क्या है, बल्कि उसमें उसका उत्कर्ष दिखाना भी अभीष्ट होता है। यही 'बिंब-ग्रहण' है जिसके लिए कवि को अपने प्राकृतिक दृश्य-चित्रण में प्रकृति के उन मुख्य सहज व्यापारों पर अपनी दृष्टि जमाना पड़ती है जो उसका उत्कर्ष दिखाने में सहायक एवं समर्थ हो। उदाहरण के लिए ग्रीष्म का यह चित्र लीजिए और यह देखिए कि इसमें वर्य-वस्तुओं की संश्लिष्ट योजना-द्वारा किस प्रकार 'बिंब-ग्रहण' कराया गया है :—

‘वृष कौ तरनि तेज सहसौ किरन करि,
ज्वालन के जाल बिकराल बरसत है।
तचति धरनि, जग जरति भरनि, सीरी
छाँह कौ पकरि पंथी-पंछी बिरमत है॥

‘सेनापति’ नैक टुपहरी के ढरत, होत
धमका विषम, ज्यौ न पात खरकत है ।
मेरे जान पौनौ सीरी ठौर कौ पकरि कौनौ,
घरी एक बैठि कहुँ घामै बितवत है ॥’

सेनापति ने अपने ऋतु-वर्णन में प्रायः इसी प्रकार वर्ण-वस्तुओं की संश्लिष्ट योजना की है। हमारे देश में (१) बसन्त, (२) ग्रीष्म, (३) पावस (४) शरद, (५) हेमन्त और (६) शिशिर नाम की छः ऋतुएँ होती हैं। इनमें से सेनापति ने ग्रीष्म का चित्रण बड़े उत्साह से किया है। देखिए जेठ का दोपहरी का यह चित्र कितना सजीव और यथार्थ है :—

‘लगे है कपाट ‘सेनापति’ रग-मन्दिर के,
परदा परे, न खरकत कहुँ पात है ।
कोई न भनक हूँ कै चनक-मनक रही,
जेठ की टुपहरी कि मानौ अधरात है ॥’

पावस के अधकार का यह वर्णन भी लीजिए :—

‘गगन-अंगन घनाघन तैं सघन तम,
‘सेनापति’ नैक हू न नैन मटकत हैं ।
दीप की दमक, जीगनान की भूमक छाँडि,
चपला चमक और सौं न अटकत है ॥
रवि गयौ दबि, मानौ ससि सोऊ धसि गयौ,
तारे तोरि डारे से न कहुँ फटकत हैं ।
मानौ महा तिमिर तैं भूलि परी बाट तातै,
रवि, ससि, तारे कहुँ भूले भटकत है ॥’

सेनापति के संश्लिष्ट प्रकृति-चित्र की दो दिशाएँ हैं : एक तो वह जिसके अन्तर्गत उन्होंने प्रकृति के सहज व्यापारों का उत्कर्ष दिखाया है और दूसरी वह जिसके अन्तर्गत उन्होंने विभिन्न ऋतुओं में लोगों की समाजिक भावनाओं का चित्रण किया है। उदाहरणार्थ उनकी यह रचना लीजिए :—

‘सीत कौ प्रबल ‘सेनापति’ कोपि चढ्यौ दल,
 निबल अनल, गद्यौ सूर सियराइ कै ।
 हिम के समीर, तेई बरसैं विषम तीर,
 रही है गरम भौन-कोनन मे जाइ कै ॥
 धूम नैन बहै, लोग आग पर गिरे रहै,
 हिय सौ लगाइ रहैं नैक सुलगाइ कै ।
 मानौ भीत जाति, महासीत तै पसारि पानि,
 छुतियों की छौह राख्यौ पाउक छिपाइ कै ॥’

इसी प्रकार जेठ के निकट आते ही शीतोपचार के उपायों की धूम-धाम इन पंक्तियों में देखिए :—

‘जेठ नजिकाने, सुधरत खसखाने, तल,
 ताख, तहखाने के सुधारि ऋरियत हैं ।
 होति है मरम्मति विविध जल-जंत्रन की,
 ऊँचे-ऊँचे अटा, ते सुधा सुधारियत है ॥
 ‘सेनापति’ अतर-गुलाब, अरगजा साजि,
 सार-तार-हार, मोल लै-लै धारियत है ।
 ग्रीषम के बासर बराइबे कौ सीरे सब,
 राजभोग-काज साज यौ संभारियत है ॥’

अगहन मास में जब जाड़ा कुछ अधिक पड़ने लगता है तब धनी व्यक्तियों को दिन-चर्या पर भी एक नजर डाल लीजिए :—

‘प्रात उठि आइबे कौ, तेलहि लगाइबे कौ,
 मलि-मलि न्हाइबे कौ गरम हमाम है ।
 ओढ़िबे कौ साल, जे बिसाल है अनेक रंग,
 बैठिबे कौ सभा, जहाँ सूरज कौ घाम है ॥
 धूप कौ अगार, ‘सेनापति’ सौधौ सौरभ कौ,
 सुख करिबे की छिति अन्तर कौ धाम है ।
 आए अगहन, हिम-पवन चलन लागे,
 ऐसे प्रभु लोगन कौ होत बिसराम है ॥’

सेनापति ने होली का भी वर्णन किया है; परन्तु उनका यह वर्णन कहीं-कहीं अश्लील हो गया है। शैली की दृष्टि से उनका प्रकृति-वर्णन अलंकृत शैली के अन्तर्गत आता है जिसके सकल निर्वाह के लिए उन्होंने उपमा, उत्प्रेक्षा और रूपक से विशेष सहायता ली है। प्राकृतिक दृश्यों, जैसे अंधेरी रात, जेठ की दुपहरी, शरद की ज्योत्सना, चैत्र के प्रभात आदि के चित्रण में अधिकांश वस्तुप्रेक्षा से सहायता ली गई है और ऋतुओं का उत्कर्ष दिखाने के लिए फलोत्प्रेक्षा और हेतुप्रेक्षा का प्रयोग किया है। रूपक अधिक नहीं हैं, फिर भी जो हैं वे सजीव और आकर्षक हैं। एक रूपक लीजिए जिसमें वर्षा रूपी वधू, विविध आभूषणों से सुसज्जित होकर, सावन रूपी प्रियतम से विवाह कर रही है :—

‘दामिनी दमकि सोई मंड बिहसनि, बग—

माल है बिसाल सोई मोतिन कौ हारौ है ।

बरन-बरन धन रंगित बसन तन,

गरज गरूर सोइ बाजत नगारौ है ॥

‘सेनापति’ सावन कौ बरसा नवल बधू,

मानौ है बरति साज सकल सिगारौ है ।

त्रिविध बरन परथौ इन्द्र कौ धनुष, लाल,

पद्मा सौ जटित मानौ हेम खगवारौ है ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि सेनापति ने अपने ऋतु-वर्णन में शृंगार-कालीन परंपराओं से प्रभावित होते हुए भी कई दिशाओं में अपनी स्वतंत्र काव्य-प्रवृत्ति का परिचय दिया है। उनके ऋतु-वर्णन में उनकी अद्भुत निरीक्षण शक्ति है, उनकी अनूठी कल्पनाओं का चमत्कार है, उनकी काव्योचित भावुकता है, उनकी सामाजिक भावना है और है उनकी प्रतिभा का वह रूप जिसके बल पर उन्होंने इन सब की संश्लिष्ट योजना की है। इस दृष्टि से हिन्दी के वह अमर कवि है।

सेनापति की रस-योजना

शृङ्गार-काल के प्रारम्भिक कवियों में सेनापति का प्रमुख और महत्त्वपूर्ण स्थान है। परन्तु इस से यह न समझना चाहिए कि उन्होंने उस

काल की परिपाटी का अन्तरशः अनुकरण किया है। सम्भव है, अपनी दूसरी कृति 'काव्य-कल्पद्रुम' में उन्होंने उस परिपाटी को अपनाया हो, परन्तु जब वह प्राप्य नहीं है तब हमें उनकी प्रस्तुत रचनाओं के आधार पर यही कहना होगा कि वह रीति-मुक्त कवि थे। उन्होंने न तो केशवदास की अलंकार शब्द की उस विस्तृत परिभाषा को अपनाया जिसमें काव्य को अलंकृत करनेवाले सभी गुणों की प्रतिष्ठा की गई थी और न शृङ्गार-काल के कवियों की उस परम्परा का समर्थन किया जिसके अनुसार भाव, विभाव, अनुभाव आदि के लक्षणों एवं उदाहरणों आदि का क्रम से वर्णन कर रस सामग्री पर विचार किया गया था। इसलिए वह न तो केशवदास की भौति कोरे अलङ्कारवादी थे और न बिहारी की भौति कोरे रसवादी, बल्कि वह इन दोनों परम्पराओं के बीच के कवि थे। अपनी रचनाओं में उन्होंने कहीं अलङ्कारों का उत्कर्ष दिखाया तो कहीं रस का। कुछ ऐसी रचनाएँ भी हैं जिनमें अलङ्कार और रस का जोड़-तोड़ समान रूप से पाया जाता है।

सेनापति ने 'कवित्त-रत्नाकर' में कुल पाँच रसों—शृङ्गार, वीर, रौद्र, भयानक और शान्त—को स्थान दिया है। इनमें से शृङ्गार पर उनकी दृष्टि अधिक जमी है। शृङ्गार के दो पक्ष हैं : (१) संयोग और (२) वियोग। संयोग-शृङ्गार के अन्तर्गत उन्होंने आलम्बन-विभाव का वर्णन कुछ चुनी हुई नायिकाओं के रूप में किया है जिनमें (१) मुग्धा, (२) खडिता, (३) वचन-विदग्धा, (४) परकीया और (५) स्वकीया प्रमुख हैं। मुग्धा का यह उदाहरण कितना सुन्दर है :—

‘लोचन जुगल थोरे-थोरे से चपल, सोई—

सोभा मन्द पवन चलत जलजात की।

पीत है कपोल, तहाँ आई अरुनाई नई,

ताही छवि करि साँस आभा पात पातकी ॥

‘सेनापति’ काम-भूप सोवत सो जागत है,

उज्वल विमल दुति पैये गात-गात की।

सैसव-निसा अथौत, जोबन-दिन उदौत,

बीच बाल बधू भाई पाई परभात की ॥’

शृंगार के अन्तर्गत सेनापति ने अन्य नायिकाओं की अपेक्षा 'स्वकीया' का विशेष चित्रण किया है, परन्तु उनकी दृष्टि में 'स्वकीया' का ही अधिक महत्व है। अपने 'राम-काव्य' में उन्होंने राम के एक नारी-व्रत होने का कई बार बखाना किया है और दाम्पत्य-प्रेम के चित्रण में अच्छी सफलता प्राप्त की है। दूसरी तरफ़ में भी स्वकीया के सुन्दर चित्र उतारे गए हैं। निम्न छन्द में स्वकीया की कोमल भावना का आनन्द लीजिए और देखिए कि इसमें भारतीय नारी का आदर्श कितने सुन्दर ढङ्ग से चित्रित किया गया है :—

‘फूलन सौ बाल की बनाइ गुही बेनी लाल,
भाल दीनी बैदी मृगमद की असित है ।
अग-अंग भूयन बनाइ ब्रज-भूपन जू,
बीरी निज कर कै खवाई अति हित है ॥
हूँ कै रस-बस जब दीबे कौ महाउर के,
‘सेनापति’ स्याम गह्यौ चरन ललित है ।
चूमि हाथ नाथ के लगाइ रही अँखिन सौ,
कही ‘प्रानपति’ यह अति अनुचित है ॥’

‘श्लेष-वर्णन’ के अन्तर्गत सेनापति ने नायिका का चित्रण उपमेय के रूप में किया है, परन्तु उनके लिए जिन उपमानों का आयोजन किया गया है वे अत्यन्त अमूठे और विचित्र हैं। उदाहरण के लिए कही वह काम की-सी पाग कही गई है, कही कामदेव की बाटिका समझी गई है, कहीं मोहर के समान चित्रित की गई है, कही फूलों की माला मानी गई तो कही नाक में पहनने की लौंग। नायिका के रूप का यह चित्रण श्लेष-वर्णन की दृष्टि से उत्कृष्ट कहा जायगा, शृंगार की दृष्टि से नहीं, इसलिए कि इसमें सपूर्ण रस-सामग्री का अभाव है।

शृंगार के परिपाक में उद्दीपन-विभाव की दृष्टि से (१) नख-शिख वर्णन और (२) प्रकृति-चित्रण को स्थान दिया जाता है। इनमें से प्रथम पात्रगत है और द्वितीय बहिर्गत। पात्रगत उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत नख-शिख के अतिरिक्त नायक अथवा नायिका की मनमोहक चेष्टाओं तथा

उनकी वेशभूषा आदि का भी वर्णन होता है और बहिर्गत के अन्तर्गत नदी, पर्वत, ऋरना, ऋतु आदि का । सेनापति ने अपने उद्दीपन के वर्णन में इन दोनों प्रसाधनों का उपयोग किया है । नायिका के नेत्रों का वर्णन लीजिए :—

‘अंजन सुरंग, जीते खजन, कुरग, मीन,
नैक न कमल उपमा कौ निररत है ।
नीके, अनियारे, अति चपल, दरारे, प्यारे,
ज्यौ-ज्यौ मै निहारे त्यों-त्यों खरौ ललचात है ॥
‘सेनापति’ सुधा-से कटाङ्गनि बरसि ज्यावै,
जिनकौ निरखि हियौ हरषि सिरात है ।

कान लौ बिसाल, काम-भूप के रसाल, बाल ।

तेरे दृग देखे मेरौ मन न अघात है ॥’

और फिर चैत्र मास के प्रभात का यह मनमोहक चित्र लीजिए :—

‘सरस सुधारी राज-मन्दिर मैं फूलवारी,
मोर करै सोर, गान कोकिल-विराव के ।
‘सेनापति’ सुखद समीर है, सुगंध मंद,
हरत सुरत-खम-सीकर सुभाव के ॥

प्यारौ अरुकूल, कौहू करत करन-फूल,
कौहू सीस फूल, पाँवडेऊ ऋदु पाँव के ।

चैत मैं प्रभात, साथ प्यारी अलसात, लाल

जात सुसकात, फूल बिनत गुलाब के ॥’

अब सेनापति के वियोग-वर्णन पर विचार कीजिए । सेनापति को संयोग-वर्णन की अपेक्षा वियोग-वर्णन में अधिक सफलता मिली है । वियोग के मुख्यता दो अंग हैं : (१) मान और प्रवास । सेनापति ने दोनों का वर्णन किया है, पर मान की अपेक्षा प्रवास की ओर उनकी अधिक रुचि रही है । आचार्यों ने विरह की ग्यारह अवस्थाएँ मानी हैं : (१) अभिलाषा (२) चिन्ता, (३) स्मरण, (४) गुण-कथन, (५) उद्बेग, (६) प्रलाप, (७) उन्माद, (८) व्याधि, (९) जड़ता, (१०) मूर्च्छा और (११) मरण । विरह-

जनित उद्विग्नता का एक चित्र लीजिए :—

‘जौ तैं प्रान प्यारे परदेस कौं पधारे तौतैं,
बिरह तै भई ऐसी ता तिय की गति है ।
करि कर उपर कपोलहि कमल-नैनी,
‘सेनापति’ अनमनी बैठियै रहति है ॥
कागहि उडावै, कौहू कौहू करै सगुनौती,
कौहू बैठि अवधि के बासर गनति है ।
पढ़ि-पढ़ि पाती, कौहू फेरि कै पढ़ति, कौहू
प्रीतम कौं चित्र मै सरूप निरखति है ॥’

सेनापति ने बिहारी आदि शृंगारी कवियों की भाँति विरह-जन्य अवस्थाओं का अत्युक्तिपूर्ण चित्रण अधिक नहीं किया है, किन्तु जहाँ किया है वहाँ वह किसी से पीछे भी नहीं है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘चले उत पति के बियोग उतपति भई,
छाती है तपति ध्यान प्रान के अधार कौं ।
‘सेनापति’ स्यामजू के बिरह बिहाल बाल,
सखी सब करति बिचार उपचार कौं ॥
प्रीतम अरग जातैं, ताही तै अरगजा तैं
सीरक न होति, जुरि जारत है मार कौं ।
सीतल गुलाब हू सौं घिसि उर पर कीनों,
लेप घनसार कौं सो मानौ घन सार कौं ॥’

देखिए, अत्युक्तिपूर्ण होने के कारण कृशता का यह चित्र कितना हास्यास्पद हो गया है :—

‘बाल, हरिलाल के बियोग तै बिहाल, रैन—
बासर बरावै बैठि बर की निसानी सौ ।
बोल, कौन बल ? कर-चरन चलावै कौन ?
रहत है प्रान प्रानपति की कहानी सौं ॥
लागि रही सेज सौं, अचेत-ज्यौं, न जानी जाति,
‘सेनापति’ बरनत बनत न बानी सौं ।

रही इकचक, मानौ चतुर चितेरे, तिय
रंचरु लिखी है कोई कंचन के पानी सौ ।

प्रवास-जन्य विरह वर्णन मे सेनापति को जो सफलता मिली है वह उन्हें मान-वर्णन मे नहीं प्राप्त हो सकी है । मान-वर्णन यत्र-तत्र ही हुआ है और वह भी परकीया का न होकर स्वकीया का है । इसीलिए उसमें विशेष तनाव भी नहीं है । निम्न छंद में एक मानवती का सुन्दर व्यंग्य देखिए :—

‘नीके रमनी के उर लागे नख-झन, अरु
धूमत नयन, सब रजनि जगाए हौ ।
आए परभात, बार-बार हौ जँभत, ‘सेना—
पति’ अलसात, तऊ मेरे मन भाए हौ ।
कहा है सकुच मेरी, हाँ तौ हौ तिहारी चेरी,
मैं तौ तुम निधनी कौ धन करि पाए हौ ।
आवत तौ आए सुधि ताकी है कि नाही जाके,
पाह के महाउर की खौरि करि आए हौ ॥’

सेनापति ने विरह-वेदना को उद्दीप्त करने के लिए ऋतु-वर्णन से विशेष सहायता ली है, परन्तु इस दिशा मे उन्हे अधिक सफलता नहीं मिली है । उन्होने वियोगिनी को विभिन्न ऋतुओं के बीच बैठा तो दिया है, परन्तु उसको उनसे प्रभावित होने की शक्ति नहीं प्रदान की है । जहाँ तक सचारी भावो का प्रश्न है, उन्होने उनका बहुत कम प्रयोग किया है, किंतु उन्होने जिस सचारी का वर्णन किया है वह सफल है । देखिए, निम्नांकित कवित्त मे ‘वितर्क’ से पुष्ट ‘विषाद’ की शांति कराकर ‘हर्ष’ की कैसी सुन्दर व्यंजना की गई है :—

‘कौनै बिरमाए, कित छाप, अजहूँ न आए,
कैसे सुधि पाऊँ प्यारे मदनगोपाल की ।
लोचन जुगल मेरे ता दिन सफल हूँ है,
जा दिन बदन-छवि देखौ नंद-लाल की ॥

‘सेनापति’ जीवन-ग्रधार गिरिधर-बिन,
 और कौन हरै बलि बिथा मो बिहाल की ।
 इतनी कहत, आँसू बहत, फरक उठी,
 लहर-लहर दग बाईं ब्रज-बाल की ॥’

अब तक सेनापति के विरह-वर्णन के सम्बन्ध में जो कुछ कहा गया है उससे स्पष्ट होगा कि उनके विरह-वर्णन में मानसिक स्थिति के सूक्ष्म विश्लेषण की बहुत कमी है। उन्होंने विरह-वेदना की साधारण परिस्थितियों के ही चित्र उतार हैं। इस कारण उनका विरह-वर्णन कुछ फीका पड़ गया है। इसके अतिरिक्त उनकी अलंकार-प्रियता भी इसमें बाधक हुई है। फिर भी कुल मिलाकर यदि देखा जाय तो वह अपने इस सीमित क्षेत्र में भी सफल हैं।

शृंगार के बाद सेनापति की रचनाओं में दूसरा स्थान वीर रस को मिला है। इस रस के चित्रण के लिए उन्होंने राम-रावण-युद्ध का विशद वर्णन किया है। प्रायः देखा जाता है कि वीर रस के कवियों ने युद्ध वर्णन करते समय अधिकांश तोपों की गड़गड़ाहट और तलवारों की छप-छपाहट तक ही अपनी रचनाओं को सीमित कर दिया है। इससे उनकी रचनाओं में वीररस की वैसी व्यंजना नहीं हो पाई है जैसी होनी चाहिए थी। वीर रस का स्थायी भाव ‘उत्साह’ है। इसलिए जबतक उसमें उत्साह अर्थात् युद्ध की तैयारी आदि का चित्रण न हो तबतक उसके द्वारा पूर्ण रस-परिपाक नहीं होगा। सेनापति ने अपनी तत्संबंधी रचनाओं में इस अभाव की पूर्ति की है। उन्होंने युद्ध की तैयारी का जितना सुन्दर वर्णन किया है उतना तोपों की गड़गड़ाहट आदि का नहीं। इसके अतिरिक्त उनके वीर रस-चित्रण की एक विशेषता और है। अपने युद्ध-वर्णन में उन्होंने नायक के उत्कर्ष के साथ-साथ प्रतिनायक का भी उत्कर्ष झलकाया है। उदाहरणार्थ उनकी यह रचना लीजिए :—

‘वीर रस मदमाते, रन तैं न होत हॉते,
 दुहँ के निदान अभिमान चाप बान कौं ।

सर बरषत, गुन कौं न करपत मानौं,
 हिय हरषत जुद्ध करत बखान कौ ॥
 'सेनापति' सिंह-सारदूल-से लरत दोऊ,
 देखि धधकत दल देव-जातुधान कौ ।
 इत राजाराम रघुवंस कौं धुरंधर है,
 उत दसकंधर है सागर गुमान कौ ॥'

वीर रस के अन्तर्गत सेनापति ने युद्ध-वीर और दानवीर का ही चित्रण किया है। दानवीर का चित्रण अधिक नहीं है। इन दोनों के चित्रण में सेनापति ने मर्यादा का पूरा ध्यान रखा है। वीर रस के अतिरिक्त उनकी रचनाओं में गौरव और भयानक रस के उदाहरण भी यत्र-तत्र मिलते हैं। शांति रस का परिपाक उनकी भक्ति-भावना संबंधी रचनाओं में हुआ है। करुण रस की ओर उनका ध्यान नहीं गया। संभवतः वह शोक से अधिक प्रभावित नहीं थे। राम-काव्य में अवसर मिलने पर भी उन्होंने इस रस की सर्वथा उपेक्षा की है। फिर भी उन्होंने अपनी रस-योजना में जिन रसों को स्थान दिया है, उनके चित्रण में उन्हें पूरी सफलता मिली है।

सेनापति की अलंकार-योजना

सेनापति की अलंकार-योजना उनकी रस-योजना की अपेक्षा अधिक समृद्ध और सपन्न है। काव्य के दो अंग होते हैं : (१) अंतरंग और (२) बहिरंग। अंतरंग में रस की प्रधानता रहती है और बहिरंग में अलंकार की। केशवदास की रचनाओं में काव्य का अंतरंग इतना शक्तिशाली है कि उसने उसके अंतरंग को बिलकुल दबा दिया है। सेनापति की अधिकांश रचनाओं के संबंध में भी यही बात कही जा सकती है। 'कवित्त-रत्नाकर' के पहली तरंग के ६६ कवित्त इस कथन के स्पष्ट प्रमाण हैं। इनमें कई प्रकार के अलंकार पाए जाते हैं, परन्तु प्रधानता श्लेष को दी गई है। हिन्दी-काव्य में सेनापति का 'श्लेष-वर्णन' अद्वितीय माना जाता है।

आचार्यों ने अलंकार के मुख्यतः दो भेद किए हैं : (१) शब्दालंकार और (२) अर्थालंकार। शब्दालंकार का संबंध काव्य के बहिरंग से है और अर्थालंकार का उसके अंतरंग से। सेनापति ने अपनी प्रकृति के अनुसार

शब्दालंकारों को ही अधिक अपनाया है और उनके द्वारा अपनी भाषा में चमत्कार एवं सौंदर्य की स्थापना की है। शब्दालंकार के मुख्यतः सात भेद होते हैं: (१) अनुप्रास, (२) यमक, (३) श्लेष, (४) पुनरुक्ति वदाभास, (५) वीप्सा, (६) वक्रोक्ति और (७) चित्र। सेनापति ने अपनी रचनाओं में इन सब को स्थान दिया है, परन्तु इनमें से श्लेष उनका सर्वप्रिय अलंकार है। इसलिए हम सबसे पहले इसी अलंकार पर विचार करेंगे।

‘श्लेष’ शब्द ‘श्लष्’ धातु से बना है जिसका अर्थ है, चिपकना अथवा मिलना। अलंकार-शास्त्र के अनुसार जिस शब्द के एक से अधिक अर्थ होते हैं उस श्लिष्ट शब्द कहते हैं। ऐसे शब्दों का प्रयोग काव्य में एक ही बार होता है, परन्तु उस काव्य में श्लेष अलंकार तभी होता है जब उसमें प्रयुक्त श्लिष्ट शब्द के विभिन्न अर्थों के अनुकूल उसके भी कई अर्थ हो सकें। यदि ऐसा न हो सका तो न तो श्लिष्ट शब्द के प्रयोग का कोई महत्त्व होता है और न उस काव्य का जिसमें वह प्रयुक्त किया जाता है। इससे स्पष्ट है कि श्लिष्ट काव्य की रचना करना सब के बस की बात नहीं है। इसके सफल निर्वाह में वही कवि सफल होते हैं जिनका अपनी भाषा पर पूरा अधिकार और जिनका शब्द-भाण्डार अत्यन्त विस्तृत होता है। सेनापति ने श्लिष्ट-काव्य की रचना कर अपने भाषा-अधिकार का ही परिचय दिया है।

श्लेष अलंकार दो प्रकार का होता है : (१) शब्द-श्लेष और (२) अर्थ-श्लेष। जहाँ किसी श्लिष्ट शब्द से अनेक अर्थों का अभिधान हो वहाँ शब्द-श्लेष होता है और उसकी गणना शब्दालंकार के अन्तर्गत की जाती है, परन्तु जहाँ स्वाभाविक एकार्थक शब्दों-द्वारा अनेक अर्थों का अभिधान होता है वहाँ अर्थ-श्लेष होता है और उसकी गणना अर्थालंकार के अन्तर्गत की जाती है। इस संबंध में हमें यह भी स्मरण रखना चाहिए कि जिन शब्दों में शब्द-श्लेष होता है उनका अर्थ उन्हीं शब्द पर निर्भर रहता है। उन्हें उनके परियायवाची शब्दों से बदलने पर वह अलंकार ही भिन्न होता है। अर्थ-श्लेष में शब्दों को बदल देने पर भी वही अलंकार बना रहता है। सेनापति ने अपने श्लेष-वर्णन में शब्द-श्लेष को स्थान दिया है।

शब्द-श्लेष दो प्रकार का होता है : (१) सभंग और (२) असभंग । जहाँ श्लिष्ट शब्दों को तोड़कर कई अर्थों का पता लगाया जाता है वहाँ सभंग शब्द-श्लेष और जहाँ श्लिष्ट शब्द को बिना तोड़े हुए कई अर्थों का पता लगाया जाता है वहाँ असभंग-शब्द-श्लेष होता है । अर्थ बोधकता की दृष्टि से सभंग श्लिष्ट रचना, असभंग श्लिष्ट रचना की अपेक्षा, कठिन होती है । सेनापति ने इन दोनों के अनुसार श्लेष-वर्णन किया है, पर असभंग की अपेक्षा सभंग-श्लेष के लिखने में उन्हें अधिक सफलता मिली है । सभंग-श्लेष के वर्णन में कहीं विशेष्य श्लिष्ट है तो कहीं अश्लिष्ट । श्लिष्ट-विशेष्य सभंग श्लेष का उदाहरण लीजिए :—

‘अधर कौं रस गहै, कंठ लपटाइ रहै,
 ‘सेनापति’ रूप सुधाकर तै सरस है ।
 जे बहुत धन के, हरन हारेमन के है,
 हीतल मै राखे सुख सीतल परस है ॥
 आवत जिनके अति गजराज गति पावै,
 मंगल है सोभा गुरु सुन्दर दरस है ।
 और है न रस ऐसौ सुनि सखी । साँची कहौ,
 मोतिन के देखिबे कौ जैसो कळूरस है ॥’

यहाँ ‘मोतिन के’ श्लिष्ट विशेष्य है । इसे ज्यो-का-त्यो ग्रहण करने से सपूर्ण रचना का अर्थ मोतियों के पत्त में सटीक बैठता है, किन्तु इसे तोड़कर ‘मो तिनके’ अर्थात् मुझे उनके (श्रीकृष्ण के) कर देने से एक दूसरे अर्थ का भी बोध होता है । नायिका गुरुजनो के सकोचवश खुले तौर पर नाम की चर्चा करना नहीं चाहती । इसलिए सबके सामने तो ‘मोतियों’ की प्रशंसा करती है, परन्तु श्लिष्ट वचनो-द्वारा गुप्त रूप से वह अपने मन की बात भी स्पष्ट कर देती है । वास्तव में मोतियों की प्रशंसा करना उसके लिए अभीष्ट नहीं है, अभीष्ट है श्रीकृष्ण की प्रशंसा करना । इसलिए यहाँ श्लिष्ट विशेष्य सभंग शब्द श्लेष है । अब अश्लिष्ट विशेष्य सभंग शब्द श्लेष का उदाहरण लीजिए:—

‘नाही-नाही करै, थोरी माँगे बहु दैन कहै,
 मगन कौ देखि पट देत बार-बार है ।
 जिनकौ मिलत भली प्रापति की घटी होति,
 सदा सब जन मन भाए निरधार है ॥
 भोगी हूँ रहत विलसत अचनी के मध्य,
 कन कन जोरै दान पाठ परिवार हैं ।
 ‘सेनापति’ बचन की रचना विचारौ जाँसै,
 दाता और सूम दोऊ कीने इक सार है ॥’

यहाँ ‘दाता’ और ‘सूम’ दोनो का वर्णन कवि को अभीष्ट है और अपने इस वर्णन में उसने दोनो का एकीकरण कर दिया है। इस प्रकार के एकीकरण में प्रायः विरोधी बातें ही रखी जाती हैं, क्योंकि कवि की दृष्टि मुख्यतः चमत्कार की ओर रहती है। इस दृष्टि से सेनापति का यह कवित्त बेजोड़ है। ‘नाहीं नाही करै—’ ‘नाहीं’ नाही करै’, ‘सब जन-मन भाए’—‘सब जनम न भाए’, ‘कन कन जोरै’ ‘कनक न जोरै’, आदि पदों को तोड़ने पर ही संपूर्ण रचना के दोनो अर्थ स्पष्ट होते हैं। ‘दाता’ और ‘सूम’ विशेष्यो का जुड़े-जुड़े शब्दों द्वारा कथन है, इसलिए विशेष्य अश्लिष्ट है और पूरे कवित्त में अश्लिष्ट विशेष्य सभंग शब्द-श्लेष है।

सभंग-श्लेष की भाँति ही सेनापति ने अभग श्लेष का भी वर्णन किया है। इसमें विशेष्य श्लिष्ट होता है। ऐसे अवसरो पर हिन्दी अथवा संस्कृत के नानार्थी शब्द प्रयुक्त होते हैं। संस्कृत के कठिन एव अप्रचलित शब्दों के सहारे लिखी हुई श्लिष्ट रचना प्रायः जटिल हो जाती है। केशव-दास ने अपने अभग श्लेष-वर्णन में ऐसा ही किया है, परन्तु सेनापति इस दोष से मुक्त है। उन्होंने अत्यन्त प्रचलित श्लिष्ट पदों का सहारा लेकर ही अपने काव्य में चमत्कार की प्रतिष्ठा की है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘अखियाँ सिरातीं, ताप छाती की बुझाती, रोम—

रोम सरसाती, तन सरस परस ते ।

रावरे अधीन, तुम बिन अति दीन हम,

नीर-हीन-मीन-जिमि काहै कौं तरसते ॥

‘सेनापति’ जीवन अधार निरधार तुम

जहाँ कौं ढरत तहाँ टूटत अरस ते ।

उनै-उनै, गरजि-गरजि आए वनश्याम

हैं कै बरसाऊ एक बार तो बरसते ॥’

यहाँ ‘वनश्याम’ विशेष्य श्लिष्ट है जिसके दो अर्थ हैं : (१) श्री कृष्ण और (२) बादल । इन दोनों विशेष्यो की दृष्टि से संपूर्ण रचना के दो अर्थ होते हैं । ऐसी रचनाओं के प्रायः अन्तिम चरण में श्लिष्ट विशेष्य प्रयुक्त किया जाता है जिसे हम उनकी ‘कुंजी’ कह सकते हैं ।

सेनापति के श्लेष-वर्णन की दो विधियाँ हैं : एक तो वह जिससे अर्थालंकार का सहारा नहीं लिया गया है और दूसरी वह जिसमें अर्थालंकार का सहारा लिया गया है । पहली विधि का उल्लेख हम ऊपर कर चुके हैं । दूसरी विधि के अनुसार सेनापति ने जो श्लिष्ट रचनाएँ की हैं उनकी संख्या अपेक्षा-कृत अधिक है । ऐसी रचनाओं में मुख्यतः समता-सूचक आर्थिक अलंकारों का मेल अधिक हुआ है । इन्हे प्रायः अन्तिम चरण में स्थान मिला है । पं० उमाशंकर शुक्ल के मतानुसार यही ‘श्लिष्ट कवित्तो की ‘कुंजी’ है’ क्योंकि इनके द्वारा व्यक्त किए गए उपमेय तथा उपमान उन कवित्तो के दोनों पक्षों का स्पष्टीकरण करते हैं । इनमें उपमेय तो मुख्यतः नायिका है, किन्तु उपमान अत्यन्त विचित्र हैं । उदाहरण के लिए उनका यह कवित्त लीजिए:—

‘पासे की निकाई ‘सेनापति’ ना कहीं बनति,

सोरहै नरद करि रदन सुधारी है ।

सोभा की बिसाति चौरै धरति बहुत भांति,

चतुर है मुख गनि-गनि डग धारी है ।

मार तै बचाइ कोउ पाउ निधि कीनौ जग,

जाके बस परै सत कहत जुवारी है ।

जीति की है निधि धन हार कौ धरति मीठी,

नारि निहचै कै मानौ चौपर सर्वोरी है ॥’

इसके दो पक्ष हैं : (१) स्त्री-पक्ष और (२) चौपड़-पक्ष जिनके लिए

‘पासा’ प्रेम-पाश और गोटी, ‘नाद’ ध्वनि और गोटी तथा ‘बिसाति’ आधार और चौपड़ खेलने का कपड़ा श्लिष्ट शब्द प्रयुक्त हुए हैं। नायिका उपमेय है और चौपड़ उनमान जो अतिम चरण में प्रयुक्त हुए हैं। ‘मानो’ उत्प्रेक्षा का वाचक है। इस प्रकार यहाँ श्लेष का सहायक उत्प्रेक्षा अलंकार है।

सेनापति ने इस विधि से अपनी नायिकाओं को कहीं ‘कामदेव की पगड़ी’, कहीं ‘कामदेव की बाटिका’, कहीं ‘पुष्प-माल’, कहीं ‘नवग्रहों की माला’ आदि के समान चित्रित किया है। ऐसी रचनाओं में उनके मस्तिष्क का कौशल अवश्य है, पर इसके लोभ में पड़कर उन्होंने अपनी रचनाओं में गड़बड़ी उत्पन्न कर दी है। सच तो यह है कि उनके कुछ ही कवित्त इस दिशा में सटीक उतरते हैं। इसका मुख्य कारण यह है कि उनके उपमेय और उपमान में साम्य का अभाव है। इस अभाव को दूर करने अर्थात् उपमेय और उपमान में साम्य स्थापित करने के लिए उन्होंने बेतुके श्लिष्ट शब्दों का प्रयोग किया है और उनके द्वारा दोनों पक्षों को खींचतान कर सार्थक बनाने की चेष्टा की है। स्पष्ट है कि उनकी इस प्रकार की चेष्टा के कारण उनकी उक्त रचनाएँ साधारण पाठक को खिलवाड़ ही जँचती हैं। परन्तु जहाँ उनके उपमेय और उपमान में किसी-न-किसी प्रकार का सादृश्य है वहाँ श्लिष्ट पदों के आयोजन से उनकी रचनाएँ सरस हो उठी हैं।

सेनापति ने अपनी रचनाओं में शब्दालंकारों के अन्तर्गत शब्द-श्लेष के अतिरिक्त अनुप्रास, यमक, चित्र आदि को भी स्थान दिया है। यमक और प्रतीप की छटा इस कविता में देखिए :—

‘तेरे नीको वसुधा है, वाके तौ न बसुधा है,

तू तौ छत्रपति सो न छत्रपति मानियै ।

सूर सभा तेरी जोति होति है सहस्र गुनी,

एक सूर आगे चंद जोति पै न जानियै ॥

‘सेनापति’ सदा बड़ी साहिबी अचल तेरी,

निसि-दिन चंद चल जगत बखानियै ।

महाराज रामचंद्र चंद्र तैं सरस तू है,

तेरी समता कौं चंद्र कैसे मन मानियै ॥'

अर्थालङ्कारों के अन्तर्गत सेनापति ने अधिकांश भेद-प्रधान सादृश्य मूलक अलङ्कारों को ही अपनाया है। उनकी रचनाओं में उपमा, उत्प्रेक्षा व्यतिरेक, प्रतीप आदि के सुन्दर उदाहरण मिलते हैं। नख-शिख में प्रतीप का प्रयोग अत्यन्त प्रशंसनीय है। ऋतु-वर्णन में कहीं हेतुप्रेक्षा, कहीं वस्तु-प्रेक्षा और कहीं फलोत्प्रेक्षा से अधिक सहायता ली गई है। फलोत्प्रेक्षा का एक उदाहरण लीजिए :—

'लाल-लाल केशू फूलि रहे हैं विसाल, संग

स्याम रंग भेंटि मानौं मसि में मिलाए हैं ।

तहाँ मधु-काज आइ बैठे मधुकर-पुँज,

मलय पवन उपवन बन धाए है ॥

'सेनापति' माधव महीना मैं पलास तरु,

देखि-देखि भाउ कविता के मन आए हैं ।

आधे अन-सुलग, सुलगि रहे आधे, मानौं

बिरही दहन काम क्वैला परिचाए हैं ॥'

अभेद-प्रधान सादृश्य-मूलक अलङ्कारों में अपह्नुति, रूपक, भ्रम, सन्देह आदि के उदाहरण मिलते हैं। रूपकों में निरङ्ग और सांग, दोनों को स्थान दिया गया है। सांग रूपकों में श्लेष का पुट है, परन्तु निरङ्ग रूपकों में उसका सम्मिश्रण स्वभाविक दङ्ग से किया गया है। एक उदाहरण लीजिए :—

'सोहति बहुत भांति चीर सौ लपटी सदा,

जाकी मध्य दसा सो तौ मैंन कौ निधान है,

तम कौ न राखै, 'सेनापति' अति रोसन है,

जा बिना न सूझै, होत व्याकुल जहान है ॥

परत पतंग मन मोहै तिन तरुन के

जोति है रदन होति सुरति निदान है ।

पूरी निधि नेह की, उज्यारी दिपै देह की, सु

प्यारी ! तू तौ गेह की निदान समादान है ॥'

अब सन्देह का भी एक उदाहरण ले लीजिए :—

‘सोहै देह पाइ किधौ चारि है उपाइ, किधौ

चतुरग सम्पत्ति के अङ्ग निरधार है ।

किधौ ए पुरुष रूप चारि पुरुषार्थ है,

किधौ बंद-चारिधरे मूरति उदार है ॥

सब गुन आगर, उजागर, सरूप धीर,

‘सेनापति’ किधौ चारि सागर ससार है ।

दीपति विसाल, किधौ चारि दिगपाल, किधौ

चारौ महाराजा दसरथ के कुमार है ॥’

देखिए, व्याजस्तुति का यह उदाहरण कितना सुन्दर है :—

‘धीवर कौ सखा है, सनेही बनचरन कौ,

गीध हूँ कौ बन्धु, सबरी कौ मिहमान है ।

पण्डव कौ दूत, सारथी है अरजुन हू कौ,

छाती बिप्र-लात कौ धरैया तजिमान है ॥

व्याध अपराध-हारी, स्वान समाधान-कारी,

करै छरीदारी, बलि हू कौ दरवान है ।

ऐसो अवगुनी ! ताके सेइबे को तरसत,

जानियै नौन ‘सेनापति’ के समान है ॥’

सेनापति ने अर्थालङ्कारों के अन्तर्गत प्रसिद्ध और प्रचलित अलंकारों को ही स्थान दिया है। इससे स्पष्ट है कि इस ओर उनकी विशेष प्रवृत्ति नहीं थी। अलंकार-वर्णन की दृष्टि से उनका श्लेष-वर्णन ही विशेष महत्वपूर्ण है और इसके अन्तर्गत उन्होंने उपमा, प्रतीप, उत्प्रेक्षा, परिकर, उदाहरण, देहरी दीपक, रूपक, मुद्रा आदि की सुन्दर योजना की है। कुछ कवित्त तो ऐसे हैं जिनमें एक साथ कई अलंकार पाए जाते हैं।

सेनापति की छन्द-योजना

सेनापति ने अपने ‘कवित्त-रत्नाकर’ में मूलतः दो ही छन्दों का प्रयोग किया है : (१) मनहरण कवित्त और (२) छप्पय। मनहरण कवित्त वर्णिक छन्द का एक भेद है जिसके प्रत्येक चरण में ३१ अक्षर होते हैं और १६१५

पर विराम होता है। अन्त में एक गुरु वर्ण होना आवश्यक है। यदि ८, ८, ७, ८ का क्रम हो तो लय उत्तम होती है। सेनापति ने इस छन्द के प्रयोग में विशेष सावधानी बरती है। इसमें छन्दोभंग दोष तो नहीं मिलता, पर यति और गति सम्बन्धी दोष कई स्थलों पर मिलते हैं। उदाहरण के लिए उनकी यह पंक्ति लीजिए :—

‘सारंग धुनि सुनावै धन रस बरसावै,
मोर मन हरषावै अति अभिराम है।’

इसमें १६, १५ की यति का क्रम तो ठीक है, परन्तु गति अर्थात् लय ठीक नहीं है। प० उमाशंकर शुक्ल के अनुसार यदि इसे यो कर दिया जाय तो यति के साथ-साथ इसकी गति भी ठीक हो जायगी :—

‘सारंग सुनावै धुनि, रस सरसावै धन,
मन हरषावै मोर अति अभिराम है।’

मन हरण कवित्तो की अपेक्षा सेनापति ने छप्पय छन्द कम ही लिखे हैं। छप्पय हिन्दी का मात्रिक-विषम छन्द है। इसमें छः चरण होते हैं। इसलिए इसे षट्पदी भी कहते हैं। इसमें १५२ मात्राएँ होती हैं। प्रथम चार पद रोला के होते हैं और अतिम दो पद उल्लाला के। सेनापति के छप्पय इस नियम के सर्वथा अनुकूल हैं।

कवित्त और छप्पय के आंतरिक सेनापति ने दोहे भी लिखे हैं जिनमें चित्रालकार का वर्णन पाया जाता है। ‘पँचवीं तरंग’ में उनका एक छन्द और मिलता है जिसे ‘काव्य-प्रभाकर’ में अमत्त छन्द की संज्ञा दी गई है। इसमें बिना मात्रावाले शब्द रखे जाते हैं। उदाहरण यह है :—

‘असरन सरन, सफल खल करषन,
दशरथ-तनय सघन अघ धरषन।

जलज नयन, चर-अचर-अयन, जल—

सदन-सयन, अरचन जन हरषन ॥

अचल धरन, गज-दरद-दलन, जग—

रछन-करन, सस-धर गन दरसन।

नरक-हरन 'जय' कहत तरत नर,

अरचत चरन गगन-चर अनगन ॥'

इस छन्द मे 'सेनापति' उपनाम नहीं आ सका है। सेनापति ने अपने छन्दों के चुनाव मे एक विशिष्ट दृष्टिकोण से काम लिया है। उन्होने मुख्यतः उन्हीं छन्दो को अपनाया है जिनमें वह अपना उपनाम आसानी से देने मे समर्थ हो सके हैं। ऐसा उन्होने केवल उनकी रत्ना की दृष्टि से ही किया है। सम्भवतः उनका 'काव्य-कलाद्रुम' उन्ही के समय में किसी ने चुरा लिया था, इससे उन्हे मजबूर होकर 'कवित्त-रत्नाकर' में विशिष्ट छन्दों को अपनाना पड़ा। यों तो वह पिंगल के पंडित जान पड़ते हैं। 'अमिक्त' छन्द उनके पिंगल-पाण्डित्य का ही उदाहरण है।

सेनापति की शैली

शृङ्गार-काल के कवियों मे काव्य-कला के प्रति अधिक मोह रहा है। सेनापति उसके अपवाद नहीं हैं। स्वभाव से वह शृङ्गारी और भक्त हैं, पर काव्य के क्षेत्र में उन्होंने अपनी कला-प्रियता का परिचय दिया है। किसी बात को कहने का ढंग शैली है और यह कवि की रुचि और उसकी प्रतिभा के अनुरूप भिन्न-भिन्न रूप धारण करती है। कोई स्वभावोक्ति को पसन्द करता है—जैसे देव, कोई अतिशयोक्ति पर बल देता है—जैसे बिहारी और कोई वक्रोक्ति चाहता है—जैसे केशवदास। इसी प्रकार भाषा में भी अनुप्रास, यमक और श्लेष अलंकारो-द्वारा प्रवाह एवं सौंदर्य की प्रतिष्ठा की जाती है। सेनापति ने अपनी शैली के निर्माण मे इन सब का प्रयोग सफलतापूर्वक किया है। उनकी निर्मांकित रचना मे भाव-पद्म के साथ-साथ कला-पद्म का सुन्दर निर्वाह देखिए :—

'नीकी मति लेह, रमनी की मति लेह मति

'सेनापति' चेत कछू, पाहन अचेत है।

करम करम करि करमन कर, पाप

करम न कर मूढ़, सीस भयो सेत है ॥

आवै बनि जतन ज्यौ, रहै बनि जतनन,

पुन के बनिज तन-मन किन देत है।

आवत बिराम, बैस बीती अभिराम, तातैं

करि बिसराम, भजि रामैं किन लेत है ॥'

काव्य में भाव और कला पक्षों के इस प्रकार के सुन्दर समन्वय के लिए कवि का भाषा पर पूर्ण अधिकार होना चाहिए। सेनापति का अपनी भाषा पर पूर्ण अधिकार है। उनका शब्द-चयन उनके भावों के सर्वथा अनुकूल है। यही कारण है कि उन्हें शब्द-चित्र उतारने में भी पूरी सफलता मिली है। युद्ध-स्थल में राम की मुद्रा का शब्द-चित्र लीजिए :—

‘काढ़त निषंग तैं, न साधत सरासन मैं,

खैंचत, चलावत, न बान पेखियत है।

स्रवन मैं हाथ, कुंडलाकृत धनुष बीच,

सुन्दर बदन इकचक लेखियत है ॥

‘सेनापति’ कोप-ओप-ऐन है अरुन नैन,

संबर-दलन मैंन तैं बिसेखियत है।

रह्यौ नत ह्वैकै अंग ऊपर कौं सगर मैं,

चित्र-कैसौ लिख्यौ राजाराम देखियत है ॥’

सेनापति अलंकारवादी थे, इसलिए उन्होंने अपनी रचनाओं में शब्दालंकार विशेषतः श्लेष-द्वारा अधिक चमत्कार उत्पन्न किया है। चमत्कार उत्पन्न करने की यह प्रवृत्ति शृङ्गार-काल के प्रायः सभी कवियों में कुछ-न-कुछ पाई जाती है। प० उमाशंकर शुक्ल के मतानुसार ‘तत्कालीन वातावरण ही कुछ ऐसा हो गया था कि काव्य में बिना कुछ विचित्रता हुए उसका कोई मूल्य हो नहीं समझा जाता था। जो अपनी कविताई में जितना ही अधिक चमत्कार दिखला सकता था उसे अपनी लेखनी पर उतना ही अधिक गर्व होता था।’ सेनापति भी इसके अपवाद नहीं थे। उन्होंने भी इस भावना से प्रेरित होकर स्थान-स्थान पर गर्वोक्तियों की हैं और अपनी रचनाओं में चमत्कार का समावेश किया है।

भाषा की दृष्टि से भी सेनापति की शैली का विशेष महत्त्व है। उन्होंने अपनी भाषा में कर्ण कटु शब्दों को अधिक स्थान नहीं दिया है। शब्दों के द्वित्व रूप रखने का आग्रह केवल छप्पयों में है। शब्दों के कर्ण-

कटु रूप प्रयुक्त न करने पर भी उनकी रचनाओं में ओज गुण पाया जाता है। अपनी भाषा में ओज गुण लाने के लिए ही उन्होंने छप्पयों में शब्दों के द्वित्व रूपों का प्रयोग किया है, पर कवित्तो में उन्होंने अपनी इस प्रवृत्ति का परिचय नहीं दिया है। कवित्तो में उन्होंने प्रायः अनुप्रास से सहायता ली है। गर्वोक्ति तथा वीर रस के परिपाक में उनकी ओजपूर्ण शैली का उदाहरण देखना हो तो ये पंक्तियाँ लीजिए जिनमें हनुमान की गर्वोक्ति है :—

‘कुलिस कठोरन कौ देखौ नख-कोरन कौ,

लाए नैक पोरन कौ मेरु चून कैसौ है।

चूर करौ सोरन कौ, कोटि कोट तोरन कौ,

लंकागढ़ फोरन कौ, को रन कौ मोसौ है ॥’

श्लिष्ट रचनाओं के आंतरिक सेनापति ने प्रायः अपनी रचनाओं में प्रसाद गुण को विशेष महत्त्व दिया है। माधुर्य की ओर उन्होंने अधिक ध्यान नहीं दिया, फिर भी इस दृष्टि से उनके कुछ कवित्तो में शब्द-सौंदर्य पाया जाता है। शब्द-शक्ति की दृष्टि से उनकी रचनाओं अभिधेयार्थ ही प्रमुख हैं। व्यंजना का प्रयोग उन्होंने बहुत ही कम किया है और लाक्षाणिक शब्द भी इने-गिने ही हैं। कहावतें भी नहीं के बराबर हैं, मुहावरों के प्रयोग में उन्होंने अवश्य अपनी भाषा-शक्ति का परिचय दिया है :—

‘बीना मैं मधुरनाद सुधा बरसति है।’

× × ×

‘दुत्ति मैं का हू की जो हियरे हरति है।’

× × ×

‘भूलिजात धाम, सोच बाढ़त है आठौ जाम,

बिना काम तरसि-तरसि मरियत है।’

‘मो मन हरत, पै अनत बिहरत, इत

डरत-डरत पग धरनि धरत हौ।’

‘कहाँ एती चतुराई, पढ़ी आप जदुराई,

अंगुरी पकरि पहुँचा कौ पकरत हौ।’

सेनापति की भाषा

सेनापति की भाषा शुद्ध साहित्यिक ब्रजभाषा है। साथ ही वह मँजी

हुई, परिमार्जित और संयत है। ऐसी सरस, प्रवाहमय और सुसंस्कृत भाषा शृंगार-काल के कुछ ही कवियों की रचनाओं में प्रयुक्त हुई है। भाषा के साधारण से साधारण शब्द-प्रयोग में यमक और श्लेष की छटा प्रस्तुत करने वाले सेनापति अपने समय के बेजोड़ कवि हैं। वह ब्रजभाषा के शब्द-भाण्डार से भली-भाँति परिचित हैं और उसका अर्थ-गौरव समझते हैं। उनकी भाषा के दो रूप हैं : (१) संस्कृत-तत्सम-शब्दावली प्रधान ब्रजभाषा और (२) संस्कृत-तद्भव-शब्दावली प्रधान ब्रजभाषा। संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग उन्होंने अपनी भाषा में कम किया है। केवल कुछ छप्पयों में ही उन्होंने इस प्रकार की भाषा का प्रयोग किया है :—

‘श्री वृन्दावन-चंद, सुभग धाराधर सुन्दर।

अनुज बंस-वन-दहन बीर जदुबंस पुरंदर ॥’

कवित्तों में सेनापति की ब्रजभाषा का दूसरा रूप पाया जाता है। इसमें संस्कृत के शब्दों के तद्भव रूपों के अतिरिक्त फारसी और अरबी के शब्द भी मिलते हैं। फारसी शब्द अधिकतर पहली तरंग के कवित्तों में प्रयुक्त हुए हैं और वे भी अपने तद्भव रूप में ही आए हैं। रोसन (रोशन) रुख (रुख), आसना (आशना), बकसीस (बखशीश), समादान (शमादान) गोसे (गोशा) आदि फारसी-शब्दों के अतिरिक्त लिबास, इतबार (एतबार), अरस (अर्श) आदि अरबी भाषा के भी शब्दों का प्रयोग कर उन्होंने अपनी भाषा को शक्तिशाली एवं प्रभाव-सम्पन्न बनाने की सफल चेष्टा की है। आवश्यकता पड़ने पर उन्होंने यत्र-तत्र नए शब्द भी गढ़े हैं, जैसे :—

‘परी है बिपत्ति पति लागी ‘पतता’ नहीं ।’

× × ×
‘केका के सुने तैं ग्रान ‘एकाके’ रहत हैं ।’

गनीमत यही है कि सेनापति की यह प्रवृत्ति कुछ ही शब्दों तक सीमित है। पूर्वी प्रयोगों से भी उन्होंने अपनी भाषा को अछूता रखा है। केवल एक स्थान पर ‘सन’ का प्रयोग हुआ है जो ब्रजभाषा की शब्दावली की चमक-दमक में छिप-सा गया है। संभव है खोजने पर और भी शब्द मिल जायें, पर वे हैं नगण्य ही। खड़ीबोली के कतिपय रूपों का प्रभाव उनकी शब्द-योजना पर अवश्य लक्षित होता है। कालवाची क्रिया विशेष-

षण्य 'पीछे' का प्रयोग उन्होंने सर्वत्र किया है। इसके अतिरिक्त अनिश्चय वाचक सर्वनाम 'कोई' भी यत्रतत्र प्रयुक्त हुआ है। परन्तु इस प्रकार के शब्दों के मेल-जोल से उनकी भाषा का प्रवाह कहीं भी मद नहीं है। भावों के अनुकूल शब्द-चयन करने में उनकी क्षमता अद्वितीय है। अपने अमित छंद में बिना मात्रावाले शब्दों का प्रयोग कर उन्होंने अपने भाषा-अधिकार का जैसा सुन्दर परिचय दिया वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। इस में शक नहीं कि वह भाषा के धनी हैं।

शब्द-गुण की दृष्टि से सेनापति की भाषा में प्रसाद और ओज का आधिक्य है। प्रसाद गुण तो उनकी सभी रचनाओं में पाया जाता है। ओज की दृष्टि से उनकी भाषा के दो रूप हैं। कवित्तों में उन्होंने अपनी ओजपूर्ण भाषा का जो आदर्श प्रस्तुत किया है उसमें अनुप्रास की छटा है, परन्तु इसके विशद उनके कतिपय छप्पयों में उनकी ओजपूर्ण भाषा शब्दों के द्वित्व रूपों पर आश्रित है। यहाँ उनकी भाषा पर अपभ्रंश काल की परंपरा का प्रभाव है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘हहार गयौ हरि हिए, धधकि धीरत्तन सुविक्रय ।
 ध्रुव नरिन्द थरहरधौ, मेरु धरनी धसि धुविक्रय ॥
 अखिख पिखिय नहि सकइ, सेस नखिखन लगिगय तल ।
 ‘सेनापति’ जय सह, सिद्ध उच्चरत बुद्धि बल ॥
 उहंड चंड भुजदंड भरि, धनुष राम करषत प्रबल ।
 दुट्टिय पिनाक निर्घांत मुनि, लुट्टिय दिगंत दिग्गज विकल ॥’

सेनापति की यह भाषा उन्हें चन्द आदि कवियों की श्रेणी में ले जाकर खड़ा कर देती है। उनके कवित्तों की भाषा पर भी कहीं-कहीं इस परम्परा का प्रभाव मिलता है, परन्तु उक्त भाषा-शैली की तुलना में वह नाग्य है। उन्होंने अपनी शब्द-योजना में विकृत शब्दों को स्थान नहीं दिया है। इसके अतिरिक्त उसमें अप्रचलित शब्द भी नहीं हैं और न हैं ऐसे क्लिष्ट शब्द जिनके अर्थ के लिए बार-बार कोशों के पन्ने पलटने पड़ें। व्यर्थ भरतू शब्द भी उसमें नहीं हैं। इससे उनकी भाषा अत्यन्त स्वाभाविक सरस, कर्ण-सुखद, प्रवाहमय और भावपूर्ण हैं।

७. बिहारीलाल

जन्म-संवत्-१६५२ : मृत्यु-संवत्-१७२१

जीवन-परिचय

महाकवि बिहारीलाल का जन्म ग्वालियर राज्य के अन्तर्गत बसुआ गोविन्दपुर में कार्तिक शुक्ल ८, बुधवार, संवत् १६५२ को हुआ था। उनकी इस जन्म-तिथि का उल्लेख कविवर अम्बिका दत्त व्यास ने अपने बिहारी-बिहार में इस प्रकार किया है :—

‘संवत् जुग सर रस सहित भूमि रीति गिनि लीन ।

कातिक सुदि बुध अष्टमी, जन्म हमें विधि दीन ॥’

अर्थात् जुग = २, सर = ५, रस = ६, भूमि = १ जो अंकानां वामतो गतिः के अनुसार संवत् १६५२ होता है। बिहारी-सतसई में एक दोहा है :-

‘जन्म लियो द्विजराज-कुल, स्वबस बसे ब्रज आय ।

मेरो हरौ, कलेस सब, केशव केशवराय ॥’

इस दोहे के अनुसार उनके पिता का नाम केशवराय था। केशवराय धौम्य गोत्रीय, श्रोत्रीय चतुर्वेदी माधुर थे। कहा जाता है कि संवत् १६६० के लगभग वह ग्वालियर से ओरछा चले गए। वहाँ उन्होंने केशवदास (स० १६१२-७४) से भेंट की। उस समय केशवदास की काव्य-कला एवं पाण्डित्य की हिन्दी-संसार में धूम थी। अतः केशवराय ने अपने पुत्र बिहारीलाल को काव्य-कला की शिक्षा प्राप्त करने के लिए केशवदास के सुपुर्द कर दिया। बिहारी में प्रतिभा थी, इसलिए थोड़े ही दिनों में उन्होंने केशवदास से काव्य-रचना-सम्बन्धी बहुते-सी बातों का ज्ञान प्राप्त कर लिया।

केशवराय थोड़े ही दिनों तक ओरछा में रहे। केशवदास के विरक्त हो जाने पर वह बिहारीलाल के साथ ब्रज चले गए। वहाँ रहकर बिहारी ने साहित्य का अच्छा अध्ययन किया। इस समय उनके कुटुम्ब में चार

प्राणी ये : बिहारी, उनके छोटे भाई बलभद्र, एक बहन और केशवराय । केशवराय की पत्नी का देहान्त बहुत पहले हो चुका था । इसलिए वह अपने बच्चों सहित बाबा नागरीदास के साथ यमुना की कछार में कुटी बनाकर रहते थे । बाबा नागरीदास के वह अनन्य भक्त थे । उन्हीं के कहने से उन्होंने अपनी पुत्री का विवाह हरीकृष्ण मिश्र के साथ कर दिया । कालान्तर में इन्हीं हरिकृष्ण मिश्र से हिन्दी के उद्भट विद्वान श्री कुलपति का जन्म हुआ । बिहारी का विवाह ब्रज के एक माथुर ब्राह्मण-परिवार में हुआ और उनके भाई बलभद्र का मैनपुरी में । इस प्रकार अपने पुत्रों तथा पुत्री का विवाह करने के पश्चात् केशवराय ने वैराग्य ले लिया । पिता के वैरागी हो जाने पर बिहारी का वहाँ रहना असम्भव हो गया । इसलिए वह अपनी ससुराल मथुरा में रहने लगे । कभी-कभी वह अपने पिता से मिलने के लिए बाबा नागरीदास के पास जाया करते थे । अपने ससुराल में रहने का उल्लेख उन्होंने इस दोहे में किया है :—

‘जनम ग्वालियर जानिये, खण्ड बुन्देले बाल ।

तरुनाई आई सुखद, मथुरा बसि ससुराल ॥’

बिहारी के गुरु बाबा नरहरिदास थे । एक दिन वह बुन्देलखंड से भगवान कृष्ण की लीला-भूमि वृन्दावन पधारे और यहाँ आकर बाबा नागरीदास के साथ उनकी कुटी में रहने लगे । नरहरिदास एक वीतराग और त्यागी महात्मा थे । उनकी साधुता की प्रशंसा सुनकर तत्कालीन मुगल सम्राट जहाँगीर (सं० १६२६-८४) उनसे मिलने आए । सौभाग्यवश इसी समय बिहारी भी वहाँ पहुँच गए । नरहरिदास ने अपने प्रिय शिष्य बिहारी का उनसे परिचय करा दिया । इस प्रकार बिहारी को आश्रय मिल गया । जहाँगीर के पुत्र शाहजहाँ (सं० १६३६-१७१५) ने उनका बड़ा सत्कार किया और उन्हें आगरा बुला लिया । यहीं हिन्दी के प्रसिद्ध कवि अब्दुर्रहीम खानखाना (सं० १६१३-८३) से उनका परिचय हुआ । रहीम बड़े ही गुणग्राही और कवियों के लिए कल्पतरु थे । कहते हैं कि उन्होंने बिहारी के एक दोहे पर मुग्ध होकर उन्हें इतनी स्वर्ण मुद्राएँ दी थीं कि वह उनके ढेर में ढक गए थे । अनुमानतः उनका वह दोहा यह था :—

‘गंग गोंछ, मोछें जसुन, अधरन सरसुति राग ।

प्रगट खानखानन कै, कामद बदन प्रयाग ॥’

शाहजहाँ की कृपा से बिहारी को कई राजाओं में वार्षिक वृत्ति भी मिलती थी। नूरजहाँ की कुचाली से जब शाहजहाँ को आगरा छोड़कर दक्षिण की ओर जाना पड़ा तब बिहारी को भी आगरा छोड़ने के लिए विवश होना पड़ा। वह आकर मथुरा में रहने लगे। एक बार वह वर्षाशन लेने के लिए जोधपुर गए। उस समय वहाँ के महाराज जसवन्त सिंह (सं० १६८२-१७३८) बड़े गुणग्राही और साहित्य-प्रेमी थे। कहा जाता है कि उनका बनाया हुआ ‘भाषा-भूषण’ वास्तव में बिहारी की रचना है। कुछ लोग जोधपुर में दूहा-संग्रह के नाम से उनकी एक और रचना का उल्लेख करते हैं।

बिहारी के सम्बन्ध में यह भी कहा जाता है कि वह सन् १६६२ के लगभग वर्षाशन लेने के लिए जयपुर भी गए थे। उस समय वहाँ के महाराज जयसिंह (सं० १६७६-१७२४) अपनी नवविवाहिता रानी के प्रेम में इतने निमग्न थे कि राज्य-काज तक नहीं देखते थे। बिहारी ने जब उनका यह हाल देखा तब उन्होंने मालिन-द्वारा यह दोहा उनके पास भेजा :—

‘नहि पराग, नहिं मधुर मधु, नहि विकास यहि काल ।

अली, कली ही सौं बिधो, आगे कौन हवाल ॥’

कहते हैं कि महाराज ने इस दोहे को कई बार पढ़ा और इससे वह इतने प्रभावित हुए कि उन्होंने राज्य-काज की ओर पुनः ध्यान देना आरम्भ कर दिया। चौहानी रानी तो बिहारी के इस कार्य से इतनी प्रसन्न हुई कि उन्होंने उनका बड़ा सत्कार किया और उनका चित्र बनवाकर जयपुराधीश के राज-भवन में लगवा दिया। इस घटना के तीन-चार मास बाद ही रानी अनन्त कुँवरि के गर्भ से राजकुमार रामसिंह का जन्म हुआ और वही आमेर की राजगद्दी के अधिकारी हुए। बिहारी उनके गुरु नियुक्त हुए। इसी समय बिहारी ने सतसई की रचना की। रामसिंह की आज्ञा से बिहारी के दत्तक पुत्र निरंजन कृष्ण अथवा कृष्णलाल ने उनकी सतसई की टीका की।

बिहारी हिन्दू, हिन्दी और हिन्द के पूरे समर्थक थे। जयसिंह के आश्रित कवि होने पर भी उनमें स्वाभिमान की मात्रा का अभाव न था। वह अत्यन्त स्पष्टवादी थे। अपने ७१६ दोहों में उन्होंने जयसिंह की प्रशंसा में ८ या ९ दोहों से अधिक नहीं कहे और इनमें भी उन्होंने महाराज की उचित प्रशंसा की। उनके दोहों में जयसिंह के चरित्र की आलोचना भी मिलती है। औरगजेब की ओर से शिवाजी को दबाने के लिए जब वह भेजे गए तब बिहारी ने कहा :—

‘स्वारथ सुकृत न श्रम वृथा, देखु विहंग विचारि।

बाजि पराये पानि पर, तू पंछीहु न मारि॥’

इस दोहे का महाराज जयसिंह पर गहरा प्रभाव पड़ा। राजकुमार रामसिंह में देश और जाति के प्रति उदात्त भावनाएँ भरनेवाले ही थे। ‘सतसई’ समाप्त होने के थोड़े दिनों बाद उन की पत्नी का देहान्त हो गया। इस घटना का उनके जीवन पर इतना प्रभाव पड़ा कि वह संसार से विरक्त होकर आमेर से वृन्दावन चले गए और अपना शेष जीवन वही शान्तिपूर्वक व्यतीत कर सवत् १७२१ में परमधाम सिधारे।

बिहारी की रचना

बिहारी की केवल एक रचना उपलब्ध है और वह है ‘सतसई’ (स० १६६२-१७०४)। इसमें उनके ७१६ दोहों संकलित हैं। इसके अतिरिक्त पं० जगन्नाथदास ‘रत्नाकर’ (सं० १६२३-८६) ने बहुत-सी प्रतियों को मिलाकर लगभग १५० दोहों और छोट्टे हैं। सतसई का आरम्भ संवत् १६६२ में हुआ था। यह बिहारी के कितने दिनों के परिश्रम का फल है, इस सम्बन्ध में कोई बात निश्चयपूर्वक नहीं कही जा सकती। वर्तमान अनुसन्धानों से इतना पता चलता है कि सवत् १७०० में जब राजकुमार रामसिंह को विद्यारम्भ कराया गया तब सतसई बन चुकी थी और उसके ५०० दोहों का सग्रह करके बिहारी ने राजकुमार को पढ़ाने के लिए एक पाठ्य-पुस्तक तैयार की थी। ८ वर्ष में बिहारी ने केवल ७१६ दोहों की रचना की, यह बात समझ में नहीं आती। जो भी हो, उनकी अन्य रचनाओं के अभाव में हिन्दी-साहित्य को उनकी इस रचना पर गर्व है।

‘देव’ के पढ़नेवाले बहुत कम हैं, ‘मतिराम’ का तो लोग नाममात्र जानते हैं, ‘केशवदास’ का प्रचार उनकी क्लिष्ट रचना के कारण कम है, ‘सूर’ और ‘तुलसी’ भक्त-मण्डली तक सीमित हैं, ‘पद्माकर’ अपनी लच्छेदार रचना के लिए प्रसिद्ध हैं, परन्तु बिहारी की रचनाओं का अध्ययन उनकी साहित्य-सामग्री के कारण होता है। उनकी लोकप्रियता इतनी अधिक है कि अबतक सतसई की ३८ टीकाएँ हो चुकी हैं। इसमें से २४ गद्यात्मक और १० पद्यात्मक टीकाएँ हैं। २ अनुवाद संस्कृत में किए गए हैं, एक पद्यात्मक अनुवाद उर्दू में और एक फारसी में है।

बिहारी-सतसई मुक्तक काव्य है। मुक्तको में कोई क्रम नहीं होता। इसलिए बिहारी सतसई का कोई निश्चित क्रम नहीं है। लोगों का कहना है कि सब से पहले औरंगजेब के पुत्र आजमशाह (मृ० सं० १७६४) ने इसे क्रमबद्ध कराया था। इसलिए वह आजमशाही-क्रम से विख्यात है। बिहारी ने किस क्रम से इन मुक्तको का निर्माण किया था, यह अनिश्चित-सा है। अबतक इसके १३-१४ क्रम मिलते हैं जिनमें से ५-६ प्रसिद्ध हैं।

बिहारी सतसई का समाप्ति काल १७०४ माना जाता है। इसी वर्ष महाराज जयसिंह औरंगजेब के साथ बलख की लड़ाई पर गए थे और वहाँ से विजयी होकर लौटे थे। बिहारी ने इस अवसर पर निम्नलिखित दोहे पढ़े :—

‘सामा सेन शयान सुख, सबै साह के साथ ।

बाहुबली जयसाहजू, फते तिहारे हाथ ॥

यों दल काढे बलख तें, तै जयसाह भुवाल ।

उदर अघासुर के परे, ज्यों हरि गाय-गुवाल ।

घर घर हिन्दुनि तुरकिनी, देत असीस सराहि ।

पतिन राखि चादर चुरी, तै राखी जयसाहि ॥’

और अपनी सतसई महाराज को भेंट कर दी।

सतसई के बहुसंख्यक दोहो का सकेत राधाकृष्ण की केलि-क्रीड़ा की ओर है। उनका प्रयोजन है, काव्य-कला का निर्देशन और अलंकारों का संप्रदर्शन। आजमशाही-क्रम के अनुसार प्रारम्भिक दोहो का विषय

सामान्य है। अगले दोहों में नायिका-भेद वर्णन किया गया है। इसके बाद रसों का विवेचन है। इस प्रकार के विवेचन में शृंगार रस की प्रधानता है। बिहारी ने अपने शृंगार की योजना में उसके सयोग तथा वियोग पक्ष का अत्यन्त सजीव वर्णन किया है। तीसरे प्रकरण में 'नख-शिख' तथा 'श्रुतु-वर्णन' है। चौथे प्रकरण में हास्य, वीभत्स, रौद्र, वीर, भयानक आदि रसों का विवेचन है। अन्त में नीति और वैराग्य-सम्बन्धी दोहे भी हैं।

बिहारी का समय

बिहारी का समय मुगल-साम्राज्य के वैभव का समय था। वस्तुतः वह उसका स्वर्ण-युग था। अकबर की मृत्यु हो चुकी थी। जहाँगीर दिल्ली के राज-सिंहासन पर आसीन था। उसकी शासन-नीति अकबर की शासन-नीति थी। इसलिए मुगल-साम्राज्य को हिन्दू-राजाओं की ओर से किसी प्रकार का भय नहीं था। लड़ाई-झगड़े होते अवश्य थे, पर बहुत कम। देशव्यापी विद्रोह दब-से गए थे। किसी में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह मुगल-साम्राज्य के विरुद्ध तलवार उठा सके। ऐसी स्थिति में विलासिता ने वीरता का स्थान ले लिया। राजदरबार विलास-प्रियता में निमग्न हो गए। खड्ग की झड़ार की अपेक्षा नूपुर की झड़ार सुनना ही उनका मुख्य ध्येय हो गया। राजदरबार की इस मनोवृत्ति का साहित्य पर भी प्रभाव पड़ा। उस समय हिन्दी के कवि प्रायः राजदरबारों के आश्रित थे। प्रत्येक कवि अपने प्रतिद्वन्द्वी से बाज़ी ले जाना चाहता था और अपने आश्रयदाता को येन-केन-प्रकारेण प्रसन्न करने के लिए प्रयत्नशील रहता था। इसके लिए उसे संस्कृत और प्राकृत-साहित्य में अवगाहन कर नये रत्न निकालने पड़ते थे और उन्हें नये रूप में रखना पड़ता था। इस प्रकार कविता स्फूर्ति का विषय नृ बन कर एक आवश्यकता की पूर्ति का विषय बन गई थी। भक्तिकाल के राधा और कृष्ण नायक और नायिका के रूप में प्रस्तुत किए जा रहे थे। रस और अलंकार के लक्षण की आड़ में ब्रज की विरहिणियों के अमर्यादित चित्रण हो रहे थे। भक्त-कवियों में धार्मिक भावना का प्राधान्य था, कविता उनके लिए साधन थी। परन्तु इस युग के कवियों ने कविता को साध्य बनाया और भक्ति उनकी विलासमयी भावनाओं पर सुन्दर

आवरण डालने की वस्तु बन गयी। बिहारी इसी युग की उपज थे।

बिहारी के समय तक लक्ष्य एवं लक्षण-ग्रन्थों की रचना हो चुकी थी। जायसी का 'पद्मावत', सूर का 'सागर' और तुलसी का 'राम-चरित-मानस' ऐसे लक्ष्य ग्रन्थ थे जिन्हें जनता अपना चुकी थी। लक्षण-ग्रन्थों में केशव की 'कविप्रिया' तथा 'रसिकप्रिया' को यथेष्ट सम्मान मिल चुका था। हिन्दी-काव्य की विभिन्न शैलियाँ भी निर्धारित हो चुकी थीं। भृङ्गार और नीति के मुक्तकों के लिए कवित्त, सवैये और दोहे स्वीकृत हो चुके थे। दोहो की परंपरा बहुत पुरानी थी। संस्कृत-साहित्य में कई सप्तशतियाँ थीं, जिनमें 'आर्या-सप्तशती' का विशेष स्थान था। प्राकृत में 'गाथा सप्तशती' आदि प्रसिद्ध रचनाएँ थीं। हिन्दी में भी 'रहीम-सतसई' और 'तुलसी सतसई' आदि की रचना हो चुकी थी।

बिहारी का समय हिन्दी-साहित्य के काल-विभाजन के अनुसार भृङ्गार-काल कहा जाता है। इस काल के बिहारी अग्रदूत थे। अपने समकालीन कवियों में उनका एक विशेष स्थान था। शाहजहाँ के दरबार में यद्यपि सुन्दर, दूलह, कुलपति मिश्र आदि का बोलबाला था, तथापि बिहारी की-सी काव्य-प्रतिभा उनमें से किसी में भी नहीं थी। शाहजहाँ बिहारी को ही अधिक मानते थे। बिहारी का समय बिहारी की काव्य-प्रतिभा के अनुकूल था। उस समय के शान्त और विलासपूर्ण वातावरण में नायिका-भेद और भृङ्गार रस के अतिरिक्त अन्य किसी विषय का रंग ही नहीं जम सकता था। बिहारी का हृदय भृङ्गार से परिपूर्ण था। इसलिए उसी ओर उनकी कवित्व-शक्ति का सहज विकास हो सका।

बिहारी की जानकारी

बिहारी के जीवन से उनके काव्य का अधिक सम्बन्ध है। आरम्भ में उन्होंने केशवदास के साथ रहकर विधिवत् काव्य-शास्त्र का अध्ययन किया। इससे केशव के आचार्यत्व का उन पर विशेष प्रभाव पड़ा। केशवदास जबतक जीवित रहे, तब तक उन्होंने उनका साथ नहीं छोड़ा। उनकी मृत्यु के पश्चात् वह ओड़छा त्याग कर अपने पिता के साथ ब्रज चले गए। यहाँ भी उन्होंने कृष्ण-भक्तों के साथ रहकर कृष्ण-साहित्य का विशेष

अध्ययन किया। इससे उन की प्रतिभा को विकसित होने का अच्छा अवसर मिला। ब्रज-भूमि में अपने प्रारंभिक जीवन का अधिक भाग व्यतीत करने के कारण उन्होंने ब्रजभाषा का अच्छा ज्ञान प्राप्त कर लिया और ब्रज-वनिताओं के रहन-सहन से उनका अच्छा परिचय हो गया। यही कारण है कि उन की भाषा में अधिक माधुर्य और लोच है और नारी-सौन्दर्य के प्रति उनका सहज आकर्षण है।

बिहारी केशवदास के टक्कर के पंडित नहीं थे, पर जिन विषयों की उन्हें न्यूनाधिक जानकारी थी उनको उन्होंने अपनी मौलिकता से इतना अधिक चमका दिया था कि वह उन विषयों के पंडित जान पड़ते थे। उनकी निरीक्षण-शक्ति अद्भुत थी। उन्होंने अपनी इसी शक्ति के प्रयोग से ज्ञान संचय किया था। राजनीति का अभ्ययन उन्होंने किसी पुस्तक से नहीं किया, ज्योतिष का ज्ञान प्राप्त करने के लिए उन्हें किसी ज्योतिष-शास्त्र के देखने की आवश्यकता नहीं हुई। पर इन दोनों विषयों का ज्ञान उनके इस दोहे से :—

‘दुसह दुराज प्रजानि को क्यों न बढ़े अति दन्द ।

अधिक अंधेरो जग करै, मिलि पावस रवि चन्द ॥’

स्पष्ट हो जाता है। उनके वैद्यक के ज्ञान का परिचय निम्न दोहे से मिलता है। इसमें श्लेष-द्वारा सुदर्शन चूर्ण की योजना देखिए :—

‘यह विनसत नग राखि के, जगत बड़ो जस लेहु ।

जरी विषम जुर ज्याइये, आइ सुदरसन देहु ॥’

बिहारी गणित के आचार्य नहीं थे। एक साधारण विद्यार्थी को गणित का जितना ज्ञान होता है उतना ही बिहारी को भी रहा होगा, परन्तु इस विषय का जितना भी ज्ञान उन्हें था उसे उन्होंने अपनी काव्य-कल्पना से इतना आकर्षक बना दिया है कि हिन्दी-संसार को उनके गणितज्ञ होने में सन्देह नहीं हो सकता। निम्नलिखित दोहों में उनकी गणित-सम्बन्धी कल्पना का चमत्कार देखिए :—

‘कहत सबै बेंदी दिये, आँकु दस गुनौ होत ।

तिय-लिलार बेंदी दिये, अगनित बढत डदोत ॥’

× × ×

‘कुटिल अलक छुटि परत मुख, बदिगौ इतौ उदोतु ।

बंक विकारी देत ज्यौं, दाम रुपैया होतु ॥’

बिहारी ने पुराण, साख्य तथा वेदान्त-शास्त्र का गंभीर अध्ययन किया था या नहीं, इस सम्बन्ध में निश्चयपूर्वक कुछ भी नहीं कहा जा सकता, परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि सन्तों तथा महात्माओं के सम्पर्क में रहने के कारण उन्हें उक्त धार्मिक ग्रन्थों के दार्शनिक विचारों का ज्ञान अवश्य प्राप्त हो गया था । इस ज्ञान का उपयोग उन्होंने अपनी रचनाओं में भी किया है । एक दोहा लीजिए :—

जगत जनायो जेहि सकल, सो हरि जान्यो नाँहि ।

ज्यौं आँखिन सब देखिये, आँखि न देखी जाँहि ॥’

वेदान्त के सिद्धान्त को परिपुष्ट करनेवाला यह दोहा भी पढ़िए:—

‘यह जग काँचो काँचु सो, मैं समुझ्यो निरधार ।

प्रतिबिंबित लखियत जहाँ, एकै रूप अपार ॥’

वैज्ञानिक सिद्धान्तों की गहरी जानकारी बिहारी को चाहे न रही हो, परन्तु उनके सम्बन्ध में सामान्य जानकारी जैसी उन्हें थी वैसी उनके समकालीन किसी भी कवि को नहीं थी । अपनी रचनाओं में उन्होंने अपनी इस जानकारी के बल पर जो भाव-सौंदर्य उत्पन्न किया है वह अद्वितीय है । रंगों के मिश्रण की कला के वह कितने अच्छे ज्ञाता थे, इसका परिचय उनके निम्न दोहों से मिलता है :—

‘अधर धरत हरि के परत, ओठ, दीठि पट-जोति ।

हरित बाँस की बाँसुरी, इन्द्र धनुष रंग होति ॥’

× × ×

‘मेरी भव-बाधा हरौ, राधा नागरि सोय ।

जा तन की झँई परे, स्याम हरित दुति होय ॥’

उक्त दोनो दोहों में बिहारी ने अपने रंगों के मिश्रण-सम्बन्धी ज्ञान का जितने सुन्दर ढंग से परिचय दिया है इतने सुन्दर ढंग से आज के वैज्ञानिक युग के बड़े-बड़े कवि भी नहीं दे सकते हैं । विज्ञान का साधारण

विद्यार्थी जानता है कि दो शीशों के बीच में जब कोई वस्तु रखी जाती है तब उसके अनेक प्रतिबिम्ब दिखाई पड़ते हैं। इस बहु-प्रतिबिम्बवाद के सिद्धान्त के आधार पर बिहारी ने नायिका के शृङ्गार-वर्णन में कितनी सुन्दर कल्पना की है, यह देखिए और उनके कवित्व-शक्ति की सराहना कीजिए :—

‘अंग-अंग प्रतिबिम्ब परि, दरपन-से सब गात ।

दुहरे, तिहरे, चौहरे भूषन जाने जात ॥’

एक नहीं, ऐसे अनेक दोहे बिहारी की रचनाओं से प्रस्तुत किए जा सकते हैं जिनसे उनकी वैज्ञानिक रुचि का परिचय मिलता है। प्रमाण के लिए एक दोहा और लीजिए। इसमें जल के नल-सम्बन्धी सिद्धान्त का उपयोग किया गया है :—

‘नल अरु नल-नीर की गति एकै कर जोइ ।

जेतो नीचे हूँ चलै तेतो ऊँचो होइ ॥’

बिहारी न तो ज्योतिषी थे, न वैद्य और न सन्त अथवा भक्त। किसी विज्ञान की पाठशाला में भी उन्होंने शिक्षा नहीं पाई थी। इसलिए उन्हें अनेक विषयों का प्रकारण्ड पण्डित मानना अतिशयोक्ति होगी। परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि जीवन और उससे सम्बन्ध रखनेवाले अनेक विषयों का उन्हें पर्याप्त अनुभव था। उनकी पर्यवेक्षण-शक्ति अद्भुत थी। वह जो कुछ देखते थे उसे इतना पचा लेते थे कि वह उनके रक्त और माँस का अंग बन जाता था। उनकी इस विशेषता का प्रमाण उनके प्रत्येक दोहे से मिलता है।

बिहारी की काव्य-साधना

शृङ्गार-काल (सं० १७००-१९००) की रचनाओं में बिहारी की ‘सतसई’ का सर्वोच्च स्थान है। यही उनकी एकमात्र कृति है। इसमें ७१९ दोहे हैं, इसलिए इसका नाम ‘सतसई’ है। यह ‘सतसई’ ‘तुलसी-सतसई’ और ‘मतिराम-सतसई’ से भिन्न है। ‘तुलसी-सतसई’ में ‘रामचरित मानस’ के दोहे हैं और ‘मतिराम-सतसई’ में ‘रस-राज’ और ‘ललित ललाम’ के दोहे संगृहीत हैं। परन्तु ‘बिहारी-सतसई’ बिहारी की स्वतन्त्र रचना है।

‘रहीम-सतसई’ इसके मुकाबले की रचना कही जा सकती है, परन्तु विषय की दृष्टि से दोनों में विशेष अन्तर है। ‘रहीम-सतसई’ नीति-प्रधान है और ‘बिहारी-सतसई’ शृङ्गार-प्रधान। ‘बिहारी-सतसई’ को यदि शृङ्गार रस का भी शृङ्गार कहा जाय तो अतियुक्ति न होगी। इसकी देखा-देखी हिन्दी में अनेक सतसईयों की रचना हुई, परन्तु उन सब की अपेक्षा इसे जो लोक-प्रियता मिली वह किसी को भी प्राप्त न हो सकी। इसके दोहों से प्रभावित होकर किसी आलोचक ने यहाँ तक कह दिया :—

‘सतसैया के दोहरे ज्यों नावक के तीर।

देखत में छोटे लगै, घाव करै गंभीर ॥’

इसमें सन्देह नहीं कि ‘बिहारी-सतसई’ हिन्दी-साहित्य के शृंगारी भावों की मंजूषा है। इस मंजूषा में ऐसे भाव-रत्न हैं जो काव्य-कला की कसौटी पर सोरह आना खरे उतरते हैं। क्या बुद्धि-तत्त्व, क्या कल्पना-तत्त्व, क्या भाव तत्त्व और क्या कला-तत्त्व सभी दृष्टियों से हिन्दी-काव्य में इसका स्थान बेजोड़ है। यही एक ऐसा काव्य-ग्रन्थ है जिस पर कुण्डलियो, छप्पयो, और कवित्तों में टीकाएँ लिखी जा चुकी हैं। इस पर कुण्ण-कवि ने जो टीका लिखी है उसमें उन्होंने इसकी भाषा और भाव-व्यंजना को लक्ष्य करके कहा है :—

‘ब्रजभाषा बरनी कबिन, बहु विधि बुद्धि विसाल।

सबको भूषण सतसई, करी बिहारी लाल ॥’

बिहारी ने हिन्दी-साहित्य के इतिहास के जिस युग में जन्म लिया उस युग में कवियों की तीन कोटियाँ थीं—एक तो वे कवि थे जो कला के उद्घाटन के लिए भावों का महत्व स्वीकार करते थे, दूसरे वे कवि थे जो भावों के उद्घाटन के लिए कला का महत्व स्वीकार करते थे और तीसरे वे कवि थे जो कला की पृष्ठ-भूमि पर भावों के उद्घाटन का महत्व स्वीकार करते थे। पहले कोटि के कवियों को यदि आचार्य और दूसरे कोटि के कवियों को यदि केवल कवि कहा जाय तो तीसरे कोटि के कवियों को कवि तथा आचार्य दोनों एक साथ मानना होगा। बिहारी इसी तीसरे कोटि के कवि थे। उनके व्यक्तित्व में कवित्व और आचार्यत्व का अद्भुत मेल

था। आलोचक प्रवर श्री गुलाबराय के शब्दों में 'यदि लक्षण लिखने को आचार्यत्व की कसौटी माना जाय तो बिहारी आचार्य नहीं थे, किन्तु यदि शास्त्र-ज्ञान को आचार्यत्व का निर्णायक माना जाय तो बिहारी के आचार्यत्व में किसी प्रकार की कमी न थी।' उनकी रचनाओं में 'शृंगार-सम्बन्धी काव्य के सभी उत्पादन—संचारी, अनुभाव, हाव-भाव आदि अलंकारों के सूत्र में गुथे हुए मिलते हैं।'

विषय की दृष्टि से बिहारी के दोहे कई प्रकार के हैं। मोटे तौर पर यदि उनका वर्गीकरण किया जाय तो उनमें (१) विनय-सम्बन्धी दोहे, (२) नीति-सम्बन्धी दोहे, (३) षट-ऋतु-सम्बन्धी दोहे, (४) शिखनख-संबंधी दोहे, (५) नायक एवं नायिका-भेद-संबंधी दोहे, (६) प्रेम-निरूपण-संबंधी दोहे, (७) संयोग शृंगार-संबंधी दोहे और (८) वियोग शृंगार संबंधी दोहे मिलेंगे।

(१) विनय सम्बन्धी दोहे—बिहारी ने विनय-संबंधी दोहे अधिक नहीं लिखे हैं। वह राधा और कृष्ण के भक्त थे। इसलिए उन्होंने आरंभ में राधा की, फिर कृष्ण के बाल रूप की और अन्त में राधा एवं कृष्ण के युगल-मूर्ति की वन्दना की है। इस प्रसंग में गोवर्धन-धारण, रास-नृत्य और मुरली का वर्णन भी आ गया है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘तजि तीरथ, हरि-राधिका-तन-दुति करि अनुराग।

जिहि ब्रज केलि निकुंज मग पग-पग होत प्रयाग ॥’

इस दोहे में तीर्थ आदि को त्याग कर राधा-कृष्ण की युगल-मूर्ति की प्रेमपूर्वक उपासना करने की शिक्षा दी गई है और चरणों की नख-प्रभा से श्वेत, तलवों की आभा से लाल तथा कृष्ण के चरणों के पृष्ठ भाग से श्याम कान्ति की आभा पड़ने से गंगा, सरस्वती एवं यमुना अर्थात् त्रिवेणी का होना सिद्ध किया गया है।

(२) नीति सम्बन्धी दोहे—नीति-संबंधी दोहे उपदेशात्मक हैं। ऐसे दोहों में सज्जन, सम्पत्ति, दुर्जन, कृपण, नीच आदि के लक्षणों का वर्णन है। इसी प्रसंग में लोकरीतियों और अन्योक्तियों को भी स्थान दिया गया है। लोक-रीति का एक उदाहरण लीजिए :—

‘कहै इहै सब क्षुति-स्मृति, इहै सयाने लोग ।

तीन दबावत निसक ही, पातक, राजा, रोग ॥’

हिन्दी में दीनदयाल गिरि प्रसिद्ध अन्योक्तिकार माने जाते हैं। उनका ‘अन्योक्ति-कल्पद्रुम’ हिन्दी का अत्यन्त लोक-प्रिय ग्रन्थ है। इसकी तुलना में बिहारी की अन्योक्तियाँ सख्या मे बहुत कम हैं, परन्तु कम संख्या मे होने पर भी उनका विशेष महत्व है। एक चुभती हुई अन्योक्ति लीजिए :—

‘दिन दस आदर पायकै, करिलै आपु बखान ।

जौ लौं काग सराध पख, तौ लौं तो सनमान ॥’

(३) षट्-ऋतु सम्बन्धी दोहे—बिहारी ने षट्-ऋतुओं का वर्णन प्राचीन काव्य-परंपरा के अनुसार उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत किया है। भारत मे छः ऋतुएँ होती हैं : (१) वसन्त, (२) ग्रीष्म, (३) पावस, (४) शरद, (५) हेमन्त और (६) शिशिर। इन ऋतुओं के वर्णन में बिहारी ने पावस, वसन्त और हेमन्त को विशेष महत्व दिया है। वसन्त के अन्तर्गत फाग और होली तथा पावस के अन्तर्गत हिंडोले का वर्णन अत्यन्त सजीव है। पावस-वर्णन से एक उदाहरण लीजिए :—

‘पावक-भर तें मेह-भर, दाहक दुसह विशेष ।

दहै देह वाके परस, याहि दृगन ही देख ॥’

ग्रीष्म का प्रभाव इस दोहे मे देखिए : -

‘कहलाने एकत बसत, अहि, मयूर, मृग, बाघ ।

जगत न तपोवन-सों कियो, दीरघ दाघ निदाघ ॥’

(४) शिख-नख सम्बन्धी दोहे—बिहारी का शिख-नख-वर्णन हिन्दी-काव्य की अनुपम निधि है। शिख-नख-वर्णन दो प्रकार का होता है— एक मे केवल अंगो का और दूसरे मे आभूषण-सहित अंगो का वर्णन रहता है। बिहारी ने इन दोनों शैलियों का अपने शिख-नख-वर्णन मे उपयोग किया है, परन्तु उन्होंने पहली शैली को ही विशेष महत्व दिया है। वह सहज सौंदर्य के उपासक थे। इसलिए उन्होंने आभूषणो को ‘दर्पण के-से मोरचे’ कहकर एक तरह से उनकी उपेक्षा की है। उनका यह दोहा लीजिए :—

‘तन भूपन, अंजन दगनि, पगन महावर रंग ।
नहि सोभा को साज ये, कहिबे ही को अग ॥’

इसका यह मतलब नहीं कि बिहारी शरीर का सौंदर्य-वृद्धि में आभूषणों का महत्त्व स्वीकार नहीं करते थे। उन्होंने प्रायः सभी आभूषणों का बड़ी रुचि से वर्णन किया है और इस क्षेत्र में उन्हें अन्य कवियों की अपेक्षा अधिक सफलता मिली भी है। अनवट की शोभा इस दोहे में देखिए :—

‘सोहत अंगुठा पाय के, अनवट जरथौ जराय ।
जीत्यों तरिवन दुति सु दरि, परथो तरनि मनु पाय ॥’

बिहारी ने शरीर की सौंदर्य-वृद्धि में आभूषणों की अपेक्षा वस्त्रों को अधिक महत्त्व दिया है। एक दोहा लीजिए :—

‘सोनजुही-सी जगमगै, अंग-अंग जोबन-जोति ।
सुरंग कुसुम्भी चूनरी, दुरंग देह-दुति होति ॥’

यहाँ तक हुआ वस्त्राभूषण-सहित अंगों का वर्णन, अब शिख-नख-वर्णन लीजिए। इस प्रसंग में बिहारी ने प्रायः सभी अंगों पर कुछ-न-कुछ कहा है, पर सब से अधिक उन्होंने नेत्रों के संबंध में ही कहा है। नेत्र-वर्णन-संबंधी यह दोहा लीजिए :—

‘रस सिगार मजन किये, कजन-भंजन दैन ।
अजन-रंजन हू बिना, खंजन-गंजन नैन ॥’

(५) नायिका-भेद-वर्णन संबंधी दोहे—बिहारी ने नायिका-भेद-वर्णन प्राचीन शास्त्रीय विधि के अनुसार किया है। स्वकीया, नवोद्गा, ज्येष्ठा, कनिष्ठा, मध्या, परकीया, खडिता, गविता, उत्कंठिता, क्रिया-विदग्धा आदि के वर्णन के साथ उन्होंने घृष्ट तथा दक्षिण नायक के भी उदाहरण दिए हैं। स्वकीया-वर्णन से एक उदाहरण लीजिए :—

‘सेद सलिल, रोमांच कुस, गाहि दुलही अरु नाथ ।
हियो दियो संग हाथ से, हथलेवा ही हाथ ॥’

(६) प्रेम-निरूपण-संबंधी दोहे—बिहारी प्रेमी जीव थे। इसलिए उन्होंने अपने कुछ दोहों में प्रेम का आदर्श भी प्रस्तुत किया है। नेह-नगर का वर्णन करते हुए उन्होंने कहा है :—

‘छुटन ज पैयत छिनकु बसि, नेह-नगर यह चाल ।

मारथौ फिरि-फिर मारिये, खूनी फिरत खुस्थाल ॥’

और दाम्पत्य-प्रेम का आदर्श क्या होना चाहिए यह भी बिहारी के शब्दों में जान लीजिए :—

‘उनको हित, उनही बनै, कोऊ करौ अनेक ।

फिरत काग-गोलक भयो, दुहूँ देह ज्यौ एक ॥’

(७) संयोग-वर्णन-संबंधी दोहे—बिहारी हिन्दी के रसिक कवि थे। इसलिए उन्होंने नायक-नायिका के संयोग वर्णन में अपनी काव्य-प्रतिभा का पूरा परिचय दिया है। उसमें कला-पद्म के साथ-साथ हृदय-पद्म भी अपनी सीमा के भीतर झलकता है। इसमें सन्देह नहीं कि बिहारी ने अपने संयोग-वर्णन में युग और वातावरण के प्रभाव से मर्यादा और औचित्य का उल्लंघन किया है, फिर भी वह कल्पना एवं भाव-सौष्ठव की दृष्टि से अद्वितीय है। उसमें यदि एक ओर वर्णन की सजीवता है तो दूसरी ओर भावों के चित्रण में मनाविज्ञान का गौरव। यही कारण है कि उसमें हमारे मन को समेट लाने की अद्भुत शक्ति है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘ठाढ़ी मन्दिर पै लखै, मोहन-दुति सुकुमारि ।

तन थाके हू ना थके, चख चित चतुरि निहारि ॥’

इस दोहे में संयोग शृंगार की पूर्ण सामग्री मौजूद है और रूप-छवि की उचित परिभाषा भी है। संयोग-शृंगार का एक उदाहरण और लीजिए :—

‘मिलि परछाही जोन्ह-सों, रहे दुहुनि के गात ।

हरि-राधा एक संग ही चले गली मे जात ॥’

दम्पति-प्रशंसा में यह दोहा बेजोड़ है। राधा का शरीर चाँदनी में मिल जाता है और कृष्ण उनकी छाया में दिखाई नहीं पड़ते। इसमें कल्पना-कौतूहल तो है ही, साथ ही यह नायक-नायिका के प्रगाढ़ प्रेम का व्यक्त भी है।

(८) वियोग-वर्णन-संबंधी दोहे—संयोग-वर्णन की भाँति ही बिहारी का वियोग-वर्णन भी अत्यन्त सजीव एवं मार्मिक है। राधा के वियोग में श्रीकृष्ण की व्याकुलता का चित्र इन पक्तियों में देखिए :—

‘कहा लड़ैते दग करे, परे लाल बेहाल ।
कहुँ मुरली, कहुँ पीतपट, कहुँ सुकुट, बनमाल ॥’

इस दोहे में दूती नायिका को नायक की विरह-वेदना का परिचय दे रही है। इसमें रति स्थायी भाव है, जड़ता संचारी भाव है, दम्पति आलस्य है, सखी उद्दीपन है और बेहाल पड़े अनुभाव है। इस प्रकार इसमें वियोग शृंगार को पूर्ण सामग्री प्रस्तुत है। अब कृष्ण के वियोग में राधा का एक चित्र लीजिए :—

‘नेकु न जानी परत यों, परथो विरह तन छाम ।

उठत दिया लौं नादि हरि, लिखे तिहारो नाम ॥’

बिहारी ने अपने वियोग वर्णन में वियोग-दशा की प्रायः सभी अवस्थाओं के चित्र सफलतापूर्वक उतारे हैं, परन्तु कहीं-कहीं उन्होंने अत्युक्तियों से इतना अधिक काम लिया है कि वे उपास की मात्रा तक पहुँच गए हैं। ऐसे चित्र स्वाभाविक प्रतीत न होकर अस्वाभाविक-से प्रतीत होते हैं। उनमें कल्पना-कौतूहल तो है, पर भावों की तन्मयता नहीं है। नायिका की दुर्बलता और उसाँस की प्रबलता दिखाने के लिए व्याधि-दशा का यह वर्णन लीजिए :—

‘इत आवति, चलि जात उत, चली छसातक हाथ ।

चढी हिंडोरे-सी रहै, लगी उसासन साथ ॥’

इस दोहे के पढ़कर उस वियोगिनी के प्रति किसी के हृदय में सहानुभूति का लेशमात्र भी संचार नहीं हो सकता जिसका यह अत्युक्तिपूर्ण चित्र उतारा गया है। स्पष्टतः बिहारो पर यह उर्दू-काव्य का प्रभाव है।

बिहारी की रस-योजना

बिहारी हिन्दी के भाव-प्रवण कवि हैं। उनके काव्य का मुख्य विषय है—रति। यह शृङ्गार का स्थायी भाव है और इसके दो पक्ष हैं : (१) संयोग और (२) वियोग। इन दोनों पक्षों को लेकर बिहारी ने बहुत चुभते दोहे कहे हैं। प्रबन्ध काव्य में रस-परिपाक के जितने अच्छे अवसर आते हैं उतने मुक्तक में नहीं आते, फिर भी उनके दोहे रस से भरपूर हैं। उनमें बिहारी ने कहीं प्रत्यक्ष रूप से और कहीं संकेत रूप से संपूर्ण रस-सामग्री

को स्थान देकर 'गागर मे सागर' भरने की सफल चेष्टा की है। संचारी और अनुभावो के वर्णन मे वह अपने युग के अनन्य कवि हैं। आश्चर्य सचारी का एक उदाहरण लीजिए :—

‘गोपिन संग निसि सरद की रमत रसिक रसरास ।

लहाछेह अति गतिन की सबनि लगे सब पास ॥’

ईश्या सचारी, विच्छित्ति हाव और वैवर्य अनुभाव तीनों का एक साथ मेल इस दोहे मे देखिए :—

‘तीज परब सौतिन सजे, भूषन बसन शरीर ।

सबै मरगजे मुँह करी, वहै मरगजे चीर ॥’

बिहारी ने चिन्ता, चपलता, त्राम, लज्जा, गर्व, ईश्या, अभिलाषा, शंका, स्मृति, वितर्क, उन्माद, उद्वेग, जडता, आवेग, विषाद, धृति, हर्ष आदि संचारी भावो, स्वेद, रोमांचा, स्तभ आदि अनुभावों और विलास, विच्छित्ति आदि हावो का अच्छा वर्णन किया है। सयोग-शृङ्गार का यह दोहा लीजिए जिसमे 'हास्य' सचारी शृङ्गार का सहायक है और साथ ही 'विलास' हाव की सुन्दर छटा भी दीख पडती है :—

‘बतरस-लालच लाल की, मुरली धरी लुकाय ।

सौह करै, भौहन हँसै, देन कहै, नटि जाय ॥’

शृङ्गार के अतिरिक्त बिहारी ने अन्य रसो को भी गौण रूप से स्थान दिया है। शृङ्गार और शान्त दोनों का अःनन्द एक साथ उठाना हो तो यह दोहा लीजिए :—

‘या अनुरागी चित्त की, गति समुकै नहिं कोय ।

ज्यों-ज्यों बूडै श्याम-रंग, त्यों-त्यों उज्जल होय ॥’

शान्त रस का स्थायी भाव 'निर्वेद' है। इसके अन्तर्गत बिहारी ने कुछ ही दोहे कहे हैं, परन्तु उनमें भी उनका हृदय बोल उठा है। उदाहरण के लिए यह दोहा लीजिए :—

‘कीजै चित्त सोई, तरौं जिहि पतितन के साथ ।

मेरे गुन-औगुन-गनन गनौ न गोपीनाथ ॥’

अद्भुत रस का यह दोहा लीजिए जिसमे शृंगार उसका सहायक है :—

‘दृग उरभक्त, दूटत कुटुम, जुरत चतुर चित प्रीति ।
परति गॉठ दुरजन हिये, दई नई यह रीति ॥’

अब शृंगार मे अद्भुत का मेल देखिए :—

‘तिय । कित कमनैती पढी, बिन ज़िह भौह कमान ।
चल चित बेभो चुकति नहि, बंक्र बिलोकनि बान ॥’

एक दाहा और लीजिए जिसमे शृङ्गार के साथ वीर रस का
पुट है :—

‘पहुँचत डटि रन सुभट-लौ, रोकि सकै सब नाहि ।
लाखन हू की भीर मे, अँख उतै चलि जाहिं ॥’

बिहारी ने कोई लक्षण-ग्रन्थ नहीं लिखा, फिर भी उनकी ‘सतसई’
मे शृङ्गार रस के उभय पक्षों के अन्तर्गत हाव, भाव, अनुभाव, शिख-नख,
षट्-श्रुत, दूती, नायिका-भेद सभी के वर्णन मिलते हैं ।

बिहारी की अलंकार-योजना

बिहारी ने अपनी कविता में काव्य के प्रायः सभी अंगों का यथो-
चित समावेश किया है । भाव-पक्ष की दृष्टि से रस और कला-पक्ष की दृष्टि
से अलंकार—यही दूनों कविता में प्राण-प्रतिष्ठा करते हैं । कोई कवि अपनी
कविता में अलंकारों को विशेष महत्व देता है तो कोई रस को । बिहारी ने
अपनी कविता में दोनों का उचित समन्वय किया है । भाव-प्रवण कवि
होने के नाते उन्होंने कला-पक्ष को उसी सीमा तक अपनाया है जिस सीमा
तक वह उनके भावों के प्रसार में सहायक है । केशवदास की भांति उन्होंने
अलंकारों की छटा दिखाने के लिए कविता नहीं की है । इसलिए उनकी
कविता में भाव-पक्ष मुख्य और अलंकार-पक्ष गौण है । अलंकार-पक्ष में
उन्होंने शब्दालंकार और अर्थालंकार दोनों को स्थान दिया है ।

बिहारी के शब्दालंकार पर विचार करते हुए कुछ आलोचकों ने
उन्हें ‘शब्दों का कलाबाज़’ कहा है । उनका यह कथन सर्वांश सत्य न
होकर किसी सीमा तक अवश्य सत्य है । बिहारी जिस युग में उत्पन्न हुए
थे, वह युग मुख्यतः ‘शब्दों के कलाबाजों’ का ही युग था । परन्तु काया
और काव्य में सहज सौंदर्य के उपासक बिहारी उन ‘शब्दों के कलाबाजों’

में नहीं थे। यदि होते तो शब्दालंकार तक ही वह अपनी 'कलावाजी' को सीमित न रखते, उसे और भी आगे बढ़ाते। परन्तु यह प्रवृत्ति उन्हें पसन्द नहीं थी। युग-प्रभाव के कारण उन्होंने कुछ 'कलावाजी' अवश्य दिखाई और उसमें भी वह सफल हुए। उनका यह दोहा लीजिए जिसमें यमक की छटा के साथ-साथ भावगाभीर्य भी कम नहीं है :—

तो पर वारौ उरबसी, सुनि राधिके सुजान ।

तू मोहन के उर बसी, हूँ उरबसी-समान ॥'

शब्दालंकार-योजना की दृष्टि से केश-वर्णन सम्बन्धी यह दोहा लीजिए :—

'सहज सचिक्कन, स्याम रुचि, सुचि, सुगन्ध, सुकुमार ।

गनत न मन पथ-अग्रथ लखि, विधुरे-सुथरे बार ॥'

इस दोहे के पूर्वार्द्ध में व्युत्थानुप्रास, और उत्तरार्द्ध में छेकानुप्रास है। अर्थालंकार की दृष्टि से सपूर्ण दोहे में स्वभावोक्ति अलंकार है। श्लेष वक्रोक्ति के प्रयोग से इस दोहे में विहारी ने कितना सुन्दर शिष्टहास्य उपस्थित किया है, यह भी देख लीजिए :—

चिरजीवो जोरी जुरै क्यों न सनेह गम्भीर ।

को घटि, ये वृषभानुजा, वे हलधर के बीर ॥'

अर्थ-गांभीर्य की दृष्टि से विहारी की अर्थालंकार-योजना अपेक्षाकृत अधिक समृद्ध है। उमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, काव्यलिंग, असंगत, विभावना, विशेषोक्ति, विरोधाभास, अपह्नुति, मीलित, परिसंख्या, अन्वयोक्ति, अर्थान्तर-न्यास, भ्रान्ति, सन्देह, स्वभावोक्ति, वराजस्तुति आदि अनेक प्रकार के अलंकारों का प्रयोग उनकी रचनाओं में हुआ है। परिसंख्या और काव्य-लिंग का एक साथ चमत्कार इस दोहे में देखिए :—

'पन्ना ही तिथि पाइये, वा घर के चहुँ पास ।

नित प्रति पून्योई रहत, आनन-ओप-उजास ॥'

उत्प्रेक्षा का एक उदाहरण लीजिए :—

'मोर मुकुट की चन्द्रिकनि यों राजत नँद-नँद ।

मनु ससिसेखर के अकस, किय सेखर सतचन्द ॥'

व्याजस्तुति, विरोधाभास तथा यमक की एक साथ छटा इस दोहे में देखिए :—

‘लाल तिहारे रूप की, कहौ रीति यह कौन ।
जासों लागै पलक दृग, लागै पलक पलौ न ॥’

रूपक का एक सुन्दर उदाहरण लीजिए :—

‘पतवारी माला पकरि, और न कछू उपाव ।
तरि संसार पयोधि को, हरि नामै करि नाव ॥’

बिहारी ने अन्याोक्त अलंकार का बहुत ही सुन्दर प्रयोग किया है । इसके उदाहरण अन्यत्र दिए जा चुके हैं । यहाँ एक उदाहरण और लीजिए :—

‘नहि पावस, ऋतुराज यह, सुनि तरवर मति भूल ।
अपत भये विनु पाइहै, क्यों नव दल फल-फूल ॥’

बिहारी की भाषा

बिहारी की भाषा ब्रजभाषा है । वह चलती होने पर भी साहित्यिक है । उसमें वाक्य-रचना सुव्यवस्थित है और शब्दों के रूपों का व्यवहार एक निश्चित प्रणाली पर हुआ है । यह बात बहुत कम कवियों की भाषा में पाई जाती है । ब्रजभाषा के कई कवियों ने शब्दों को तोड़-मड़ोर कर उनका रूप विकृत कर लिया है । उन्होंने अपनी रचनाओं में कहीं-कहीं मन-गढ़न्त शब्द भी ठूस दिए हैं । बिहारी की भाषा इन दोषों से सर्वथा मुक्त है । उनकी भाषा बड़ी कोमल, सरस, स्वाभाविक, सजी हुई और मुहावरेदार है ।

बिहारी का शब्द-चयन भाव व्यंजना के सर्वथा अनुकूल है । अपने भावों के स्पष्टीकरण एवं उनके प्रसार के लिए उन्होंने अरबी, फारसी, तुर्की, राजस्थानी, बुन्देलखण्डी और आवश्यकता पड़ने पर ठेठ शब्दों को अपनाया है और उन्हें अपनी प्रातिभा की खराद पर चढ़ाकर चमका दिया है । ‘लखिबी’, ‘कोद’, ‘स्यो’, ‘रहँटघरी’, ‘घैरु’, ‘चटक’, ‘देखिबी’, ‘चाला’, ‘खिसी’, ‘बीधे’, ‘गीधे’ आदि ठेठ बुन्देलखण्डी शब्द हैं, परन्तु इन शब्दों के प्रयोग से बिहारी ने अपनी रचनाओं में जो भाव-सौंदर्य एवं चमत्कार उत्पन्न किया है वह बुन्देलखण्ड-निवासी केशवदास की रचनाओं

में नहीं पाया जाता। इसी प्रकार 'गरुर', 'सत्री', 'जिह', 'ताफता', 'कजाकी', 'किबलनुमा', 'फाज', 'हरौल', 'गोल' आदि विदेशी शब्दों को अपनाने में भी वह सफल हुए हैं। उनकी भाषा में भरती का एक शब्द भी नहीं है। उसमें शब्द नपे-तुले और आवश्यकतानुसार हैं। इसलिए उनकी रचना से उनका कोई शब्द भी हटाया नहीं जा सकता। यदि किसी शब्द के स्थान पर उसी भाषा का पर्यायवाची शब्द रख दिया जाय तो यह निश्चय है कि उससे उनकी रचना का साहित्यिक सौंदर्य नष्ट हो जायगा। इस विशेषता के अतिरिक्त उनकी भाषा में यह भी विशेषता है कि वह अल्पाक्षर हत हुए भी बृहत् अर्थ को सम्भाले हुए हैं। इससे उनकी रचना में मनोभावों का प्रताबिम्ब निर्मल आरसी की भाँति पड़ता है। उनकी भाषा में अद्वितीय समास-शक्ति है। एक सफल मुक्तककार के लिए जैसी भाषा वाञ्छनीय है, बिहारी ने अपनी रचनाओं में वैसी ही भाषा का उदाहरण प्रस्तुत किया है। इस दृष्टि से ब्रजभाषा के मुक्तककारों में बिहारी अनन्य हैं।

बिहारी के समय से भाषा पर व्याकरण का अनुशासन होने लगा था, परन्तु वह इतना दृढ़ न था। यही कारण है बिहारी की भाषा में कही-कही लिंग-सम्बन्धी दोष मिलते हैं। सामान्यतः उनका भाषा व्याकरणपरक है। जहाँ व्यंग्यार्थ बहुत गहन नहीं है वहाँ उनकी भाषा में प्रसाद गुण मिलता है, परन्तु प्रसाद की अपेक्षा उनकी भाषा में माधुर्य गुण की मात्रा विशिष्ट है। ध्वनि साम्य के लिए वर्ण-मैत्री तो किसी-न-किसी परिमाण में सबत्र पाई जाती है जिससे तरह-तरह के अनुप्रासों की उत्पत्ति होती है। परन्तु उनकी रचना में पद-मैत्री के उदाहरण भी कम नहीं हैं। भाव के अनुसार उनकी भाषा बदलती रहती है। इसके अतिरिक्त चित्रोपमता उनकी भाषा का प्रधान गुण है। उन्होंने बहुत ही सुन्दर शब्द-चित्र उतारे हैं।

बिहारी की शैली

प्रायः प्रत्येक कवि की अपनी एक स्वतंत्र शैली होती है और उसी के द्वारा उसकी पहचान होती है। सूर और तुलसी के पदों को मिलाइए, उनमें भाव एक-से मिलेंगे, पर शैली एक-सी नहीं होगी और आप तुरन्त कह देंगे कि यह पद सूर का है और वह पद तुलसी का है। बिहारी के दोहों के

सम्बन्ध में भी यही बात कही जा सकती है। उनका कोई दोहा उठा लीजिए, वह न तो उनके पूर्ववर्ती कवियों के दोहों से मेघ खायगा और न उनके परवर्ती कवियों के दोहों से। यह विशेषता समान रूप से सब कवियों में नहीं पाई जाती। कवियों में जिनका व्यक्तित्व प्रभावशाली होता है वही अपनी रचनाओं में उच्चकोटि की शैली का विधान कर पाते हैं। किसी अच्छे कवि की शैली का अनुकरण करनेवाले कवि का व्यक्तित्व निर्बल होता है। इसलिए उसकी रचना न तो महद्गुणपूर्ण होती है और न लोक-प्रिय। भृगार-काल में अनेक कवियों ने रति-वर्णन किया है, पर उनमें से कुछ ही ऐसे हैं जिनकी रचनाओं को स्थायित्व प्राप्त हो सका है। बिहारी उन कवियों में अपनी शैली के कारण सर्वोच्च है।

बिहारी की कविता मुख्यतः वर्णनात्मक है। वर्णनात्मक कविता पर-व्यञ्जक होती है। उसमें वाह्य दृश्य का चित्रण अधिक रहता है। इसकी दो शैलियाँ हैं : (१) प्रबन्ध और (२) मुक्तक। प्रबन्ध-काव्य में वाह्य दृश्य-चित्रण जितना खरा उतरता है उतना मुक्तक में नहीं उतरता, परन्तु बिहारी के मुक्तक इसके अपवाद हैं। मुक्तक में कवित्त, सवैया, कुंडलिया आदि कई प्रकार के छन्दों का प्रयोग सम्भव है और इनमें वर्णन के प्रसार की भी गुंजाइश रहती है। बिहारी ने इनमें से किसी को भी न अपनाकर दोहा जैसे छोटे छन्द को अपनाया है और उसमें उन्होंने इतना कह दिया है जितना शृंगार-काल के बड़े बड़े कवि कवित्त अथवा सवैया में भी नहीं कह सके हैं। इसके तीन कारण हैं : (१) बिहारी का शब्द-चयन, (२) बिहारी का भाषा की समास-शक्ति (३) बिहारी की कल्पना की समाहार-शक्ति। आप बिहारी का कोई दोहा ले लीजिए, आपको उसमें न तो कोई शिथिल शब्द मिलेगा और न भाषा की समास-शक्ति का ही अभाव होगा। उनकी शैली की यह विशेषता आप को अन्यत्र बहुत कम मिलेगी।

बिहारी की शैली की तीसरी विशेषता उनके विषय-निर्वाचन से सम्बन्ध रखती है। मुक्तक में शिक्षा और नीति के उपदेश तथा नख-शिख, नायिका-भेद, षट्श्रुतु-वर्णन आदि ही खूब जँचते हैं, क्योंकि इनमें पूर्वापर प्रसंग बहुधा सापेक्ष नहीं रहते। इस सम्बन्ध में सबसे बड़ी बात यह है कि

जब मुक्तक में मानव-जीवन के किसी अंग को लेकर कोई अद्भुत कल्पना की जाती है अथवा किसी प्रकार के व्यंग्य का आश्रय ग्रहण कर उसके बारे में कुछ कहा जाता है तब उसमें भाव-उद्रेक होता है और प्रभावोत्पादकता आती है। यदि ऐसा न हो सका तो मुक्तक नीरस और प्रभावहीन हो जाता है। बिहारी ने अपने विषय-निर्वाचन में मुक्तक के इस विशेष गुण का बहुत ध्यान रखा है। इसके अतिरिक्त मुक्तक में प्रसंग-योजना की पडुता पर ही कवि की सफलता आश्रित रहती है। यदि प्रसंग रमणीय है और कवि ने उस पर अपने व्यक्तित्व की छाप अंकित कर दी है तो फिर वह रचना अद्वितीय हो जाती है। बिहारी ने अपने-मुक्तकों में ऐसे अनेक सरस प्रसंगों की योजना की है जो जीवनपरक हैं और जिनपर उनके व्यक्तित्व की स्पष्ट छाप है।

बिहारी पर यह दोष लगाया जाता है कि उन्होंने भावापहरण किया है। यदि ध्यान से देखा जाय तो बिहारी ही क्या, बड़े-बड़े कवि इस दोष से मुक्त नहीं मिलेंगे। भावापहरण दोष है, इसमें सन्देह नहीं। परन्तु यदि कोई कवि किसी अन्य कवि का भाव लेकर उसे अपनी कला से चमका देता है तो वह उस कवि का 'उस्ताद' कहा जायगा। बिहारी ने जिस किसी कवि के जो भाव लिए हैं उन पर उन्होंने अपनी उस्तादी का हाथ फेर कर उन्हें अपना बना लिया है। यह विशेषता भावापहरण करनेवाले बहुत कम कवियों में देखी जाती है। बिहारी अपने विषय के और अपनी कला के 'उस्ताद' हैं। उनकी रचनाओं में अनुभावों एवं हावों की सुन्दर कलात्मक योजनाओं के साथ उक्तिकौशल की विशिष्टता और कल्पना का सुकुमार माधुर्य सर्वत्र मिलता है। पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के मत से उनमें ध्यान देने योग्य तीन बातें दिखाई देती हैं—चेष्टाओं और युक्तियों का विधान, सुव्यवस्थित भाषा और विदेशी प्रभाव को भारतीय पद्धति के भीतर ग्रहण करने की क्षमता। बिहारी की रचनाएँ अपने इन्हीं तीन गुणों के कारण महान हैं।

: ८ : भूषण त्रिपाठी

जन्म-स० १६६५ : मृत्यु-स० १७८८

जीवन-परिचय

कविवर भूषण त्रिपाठी के सवध मे अब तक जो सामग्री उपलब्ध हुई है वह सदिगध है। एक दोहे के आधार पर यह कहा जाता है कि उनका जन्म कानपुर जिला के तहसील घाटमपुर के अर्न्तगत तिकवाँपुर मे हुआ था। उनके पिता के नाम रत्नाकर त्रिपाठी था और वह कश्यप गोत्रीय कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे। अनुमानतः उनका जन्म-सवत् १६६५ माना जाता है।

भूषण त्रिपाठी की प्रारम्भिक शिक्षा कैसे संपन्न हुई, यह निश्चय पूर्वक नहीं कहा जा सकता। परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि उन्हें संस्कृत-साहित्य, कोश, व्याकरण और काव्य-शास्त्र का अच्छा ज्ञान था। अपनी रचना 'शिवराज भूषण' के छन्द सख्या २८ में उन्होंने लिखा है :—

‘कुल सुलंक, चित्रकूट-पति, साहस-सील-समुद्र।

कवि भूषण पदवी दई, हृदय राम-सुत रुद्र ॥’

इससे स्पष्ट होता है कि भूषण त्रिपाठी चित्रकूट-पति के आश्रित कवि थे और वीर रस मे रचनाएँ करते थे। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में वह युग श्रु गारी भावनाओं का युग था, परन्तु वह उनकी ओर नहीं झुके। उनके सामने हिन्दू जाति की रक्षा का प्रश्न था। छत्रपति शिवजी (सं० १६८४-१७३७) तथा पन्ना-नरेश छत्रसाल बुन्देला (सं० १७०६-१७८६) की वीरता और उनकी राष्ट्र-प्रियता की कहानियाँ उनके कानो तक पहुँच चुकी थीं और वह उनसे प्रभावित भो थे। इसलिए उक्त दोनो वीरो को ही उन्होने अपने काव्य का आलबन बनाया। उनके अतिरिक्त वूँदी-नरेश छत्रसाल हाडा (सं० १६८८-१७१५), छत्रपति शभाजी (सं० १७१४-४६), छत्रपति शाहुजी (सं० १७३६-१८०६), मुगल-सम्राट औरंगजेब (सं० १६७५-

१७६३), चित्रकूट-पति हृदय राम सोलंकी (सं० १७५०-५६), कुमार्थू-नरेश उद्योतचन्द्र (सं० १७३१-५५), गढवाल-श्रीनगर-नरेश फतहशाह (सं० १७४१-७३), रीवाँ-नरेश अबधूतसिंह (सं० १७५७-१८१२), जयपुर-नरेश सवाई जयसिंह (सं० १७५६-१८१२), असोथर-नरेश भगवन्तराय खीची (सं० १७७०-६७) आदि से उनका परिचय था और इनमें से कई उनके आश्रय-दाता भी थे।

भूषण त्रिपाठी के आदर्श थे छत्रपति शिवाजी। शिवाजी से उनकी कब भेंट हुई, यह तो नहीं कहा जा सकता, परन्तु यह निश्चित है कि वह शिवाजी के राज्याभिषेक के अवसर (सं० १७३१) पर रायगढ़ में थे और 'शिवराज-भूषण' की रचना समाप्त कर उन्होंने उसे शिवाजी को समर्पित किया था। वह शिवाजी से बड़े थे; यह भी उनके आशीर्वादात्मक वचन से सिद्ध होता है। रायगढ़ से भूषण संभवतः पन्ना आए और यहाँ उन्होंने छत्रसाल बुन्देला से भेंट की। यहाँ कुछ समय तक रहकर भूषण त्रिपाठी अपने घर लौट आए और कुछ दिन विश्राम करने के पश्चात् कुमार्थू-नरेश के दरबार में गए। यहाँ उनका विशेष सम्मान नहीं हुआ। इसलिए वह घूमते-घामते फिर शिवाजी के दरबार में गए और वहाँ उनके निधन (सं० १७३७) तक रहे। इसके बाद मरहटा साम्राज्य के लिए अनेक फगड़े उठ खड़े हुए। ऐसे वातावरण में भूषण का वहाँ रहना कठिन हो गया। वह अपने घर चले आए। सं० १७६५ में जब शिवाजी के पौत्र शाहुजी को दिल्ली के कैद से छुटकारा मिला और वह छत्रपति घोषित किए गए तब फिर एक बार भूषण उनसे मिलने गए। उस समय शाहु की राजधानी सतारा थी। सतारा में भूषण का बहुत अधिक सम्मान हुआ। वहाँ से विदा हाकर वह कई राज्यों में भ्रमण करते रहे। अपने जीवन के अन्तिम दिनों में वह एक बार फिर पन्ना गए। इस बार छत्रसाल ने उनका और भी अधिक आदर किया। कहा जाता है कि जब वह दरबार से चलने लगे तब उन्होंने उन्हें सम्मानित करने के लिए उनकी पालकी का एक डंडा अपने कंधे पर रख लिया। भूषण महाराज की ऐसी नम्रता देखकर 'बस, महाराज ! बस' कह कर पालकी के भीतर से बाहर कूद पड़े और उसी

समय उनकी प्रशंसा में कुछ कवित पढ़े जो 'छत्रसाल-दशक' में संगृहीत हैं।

भूषण त्रिपाठी ने अपनी रचना 'शिवराज भूषण' में अपने समय की जिन ऐतिहासिक घटनाओं का उल्लेख किया है उनकी छानबीन करने से उनकी मृत्यु स १७८८ के लगभग मानी जा सकती है।

भूषण की रचनाएँ

भूषण त्रिपाठी की रचनाओं का ठीक-ठीक पता नहीं लगता। शिव सिंह सेगर के अनुसार उनके बनाए चार ग्रन्थ बताए जाते हैं : (१) शिवराज भूषण, (२) भूषण हजारा, (३) भूषण उल्लास और (४) दूषण-उल्लास। परन्तु इनमें से 'शिवराज भूषण' के अतिरिक्त और किसी ग्रन्थ का पता नहीं चलता। 'शिवा-बावनी' तथा 'छत्रसाल-दशक' उनके स्वतंत्र काव्य-ग्रन्थ नहीं हैं। 'शिवराज भूषण' की समाप्ति का समय सं० १७३६ निर्दिष्ट है। अब यदि सं० १७८८ अथवा इससे कुछ पहले भूषण के निधन का समय मान लिया जाय तो प्रश्न उठता है कि क्या उन्होंने अगले ५० वर्षों में कोई रचना ही नहीं की? ऐसा सहसा विश्वास नहीं होता। उन्होंने रचनाएँ अवश्य की होंगी, परन्तु वे सब लुप्त हैं।

(१) शिवराज भूषण—शिवराज-भूषण मुख्यतः वीररस का अलंकार-प्रधान लक्षण-ग्रन्थ है। इसमें भूषण ने शिवाजी के जीवन की घटनाओं को काव्य का रूप दिया है। घटनाएँ इतिहास की कसौटी पर कसी हुई हैं और उनमें सर्वत्र ओज है। इस प्रकार इतिहास ऐसे नीरस सत्य को भी भूषण ने कविता के सरस रस में भिगोकर अत्यन्त रोचक और प्रभावशाली बना दिया है। रस की दृष्टि से वीर के अतिरिक्त रौद्र और भयानक रस मिलते हैं तथा छन्दों की दृष्टि से इसमें मनहरण, छप्पय, रोला, उल्लाला, दोहा, हरिगीतिका, गीतिका, मालती सबैया, किरौटी, माधवी, लीलावती, अमृत ध्वनि आदि मिलते हैं। कुल छन्द संख्या ३८२ है।

(२) शिवा-बावनी—शिवा-बावनी में ५२ कवित संगृहीत हैं। यह कोई स्वतंत्र काव्य-ग्रन्थ न होकर भी अपना विशेष महत्त्व रखता है। इसके सभी कवित शिवाजी की प्रशंसा में कहे गए हैं जो रचना-कौशल की दृष्टि से अधिक प्रौढ़ और मुख्यतः वीर रस से ओतप्रोत हैं। इनका विषय है—

शिवाजी का सैन्य-संचालन, वैरियों और उनकी स्त्रियों पर उनका आतंक, उनका प्राक्रम, उनका उत्साह, उनका कृतित्व आदि। इन विषयों के कारण छन्दों में पर्याप्त ओज आ गया है। अलंकारों के बधनों के कारण भूषण को 'शिवराज-भूषण' की रचना में जो सफलता नहीं मिली है वह उन्हें इन कवियों की रचना-द्वारा सहज ही प्राप्त हो गई है।

(३) छत्रसाल-दशक—छत्रसाल-दशक में कुल दस कवित्त मिलते हैं जो छत्रसाल बुन्देला की प्रशंसा में कहे गए हैं। इनमें से एक दो छन्द ऐसे भी हैं जो भूषण-कृत नहीं जान पड़ते, परन्तु अनेक प्रतियों में उनका अस्तित्व पाया जाता है।

उक्त ग्रंथों के अतिरिक्त भूषण की कुछ फुटकर रचनाएँ भी मिलती हैं जो कई भूषण-ग्रंथालियों में संगृहीत एवं संपादित हैं। उनकी संख्या भी ५०-६० से कम नहीं है।

भूषण का समय

भूषण त्रिपाठी भारत के मध्य युगीन इतिहास के उन दिनों की दिव्य विभूति थे जब मुगल साम्राज्य अपने हास की सूचना दे रहा था। बाबर ने जिस साम्राज्य की नींव डाली थी और अकबर, जहाँगीर तथा शाहजहाँ ने जिसे अपने सतत प्रयत्नों से भव्य रूप दिया था उसे औरंगजेब अपनी घमोन्धता एवं साम्प्रदायिकता के कारण तहस-नहस कर रहा था। उसकी शासन-नीति अत्यन्त संकुचित एवं अनुदार थी। प्रजा के हित-साधनों की ओर से उदासीन होकर वह अपने धार्मिक स्वार्थों की पूति में ही अपनी सारी शक्ति लगा रहा था। वह सुन्नी मुसलमान था। इसलिए हिन्दू-राज्यों की भाँति ही दक्षिण की शिया-मुस्लिम सलतन्ते भी उसकी आँखों में कँठे की तरह खट रही थीं और वह उनके उन्मूलन में लगा हुआ था। उसकी इस साम्प्रदायिक नीति के कारण उससे न तो शिया-मुसलमान संतुष्ट थे और न हिन्दू। शिया-मुसलमानों ने उसके विरुद्ध कोई आन्दोलन नहीं चलाया, परन्तु हिन्दू चुपचाप न बैठ सके। पंजाब में सिक्खों ने अँगड़ाई ली, बुन्देलखण्ड में महाराज छत्रसाल बुन्देला ने करवट बदली और दक्षिण भारत में छत्रपति शिवाजी ने गो, ब्राह्मण

और हिन्दुओं की रक्षा के लिए तलवार उठाई। इस प्रकार धार्मिक घात-प्रतिघात तथा राजनीतिक सत्ता के उस कोलाहलपूर्ण वातावरण में हिन्दू-विश्वास के अनुसार स्वयं ऐसे कारण उत्पन्न हो गए जिन्होंने हिन्दुओं की तत्कालीन बिखरी हुई शक्ति को रण-चण्डी के उक्त सेवकों में केन्द्रीभूत कर संगठित कर दिया। उत्तर की ओर से सिक्खों ने अपनी शक्ति का प्रदर्शन किया और दक्षिण की ओर से मराठों ने जोर लगाया। फलस्वरूप इन दोनों हिन्दू-शक्तियों के बीच मुगल-साम्राज्य पिसकर चटनी हो गया।

राजनीति के क्षेत्र में औरंगजेब ने अपनी संकुचित मनोवृत्ति के कारण जैसी धांधली मचा रखी थी वैसी ही शृङ्गारी कवि साहित्यिक क्षेत्र में धांधली मचा रहे थे। ऐतिहासिक दृष्टि से वह सामंती युग का हास-काल था। राजपूतों की तलवारे कुंठित हो चुकी थीं, उनकी रियासतें मुगल-साम्राज्य के अधीनस्थ होकर अपना मस्तक बेच चुकी थी और विलासता-पूर्ण जीवन व्यतीत कर रही थीं। ऐसे वातावरण में शृङ्गारी कवियों की तूती बोलती थी। उनका काम था नरेशों की झूठी प्रशंसा करना, नायक-नायिकाओं के प्रेमालिगन की चर्चा कर उनका मनोरंजन करना, शब्दों की कलाबाजी दिखाना और अपना पेट भरना। उन्हें न तो देश की चिन्ता थी और न जन-जीवन के हित की। साहित्य के ऐसे पतित युग में राष्ट्रीय भावनाओं के विकास की कोई योजना नहीं थी। भूषण ने इस आवश्यकता की पूर्ति की। उन्होंने हिन्दी-काव्य को एक सर्वथा नवीन दिशा की ओर उन्मुख किया। वह समय क प्रवाह के साथ बहनेवाले कवि नहीं थे। वह एक ऐसे कवि थे जिनमें देश और समाज को उन्नत रूप देने की लगन थी। इसलिए उन्होंने विलासी राजाओं को ललकारा, शृङ्गारी कवियों को चेतावनी दी और काव्य में शृङ्गार के स्थान पर वीर-रस को राष्ट्रीय विचारों के प्रचार एवं प्रसार का माध्यम बनाया। इस प्रकार उस युग में ईश्वर की अनन्त शक्ति दो रूपों में हिन्दू-जाति की रक्षा के लिए अवतरित हुई। उसका पहला रूप था वीर-शिरोमणि शिवाजी और दूसरा रूप था भूषण। एक ने तलवार का आश्रय लिया और दूसरे ने वाणी का। हिन्दू-जाति के उद्धार की इससे सुन्दर योजना उस युग में बन ही नहीं सकती थी।

भूषण की काव्य-साधना

भूषण हिन्दी-साहित्य के इतिहास के शृंगार-काल (सं० १७००-१९००) के कवि थे । भारत के कई राज-दरबारों से उनका संबध था । परन्तु उन्होने अपने किसी भी आश्रयदाता की अनुचित प्रशंसा नहीं की । वह स्वाभिमानी सत्साहित्यकार थे । वाणी का दुर्पयोग करना वह साहित्य की मर्यादा के विरुद्ध समझते थे । इसलिए उनकी दृष्टि न तो उन सामन्तों की ओर गई जो विलासी और शक्तिहीन थे और न उन कवियों की ओर गई जो विलासी सामन्तों की झूठी प्रशंसा में अपनी काव्य-शक्ति का दुरुपयोग कर रहे थे । अपने युग की काव्य-शैलियों उन्हें स्वीकार थीं, परन्तु उनके माध्यम से वह सहमत नहीं थे । यही शृङ्गार-काल से उनका विरोध था । उन्होने एक लक्षण-ग्रन्थ लिखा और कुछ ऐसी रचनाएँ भी कीं जिनका समावेश लक्ष्य-काव्य के अन्तर्गत किया जा सकता है, परन्तु यह सब करते हुए भी उन्होने अपने सर्वथा मौलिक दृष्टिकोण का परिचय दिया । यही कारण है कि शृङ्गार-काल के कवियों के बीच उनका व्यक्तित्व सबसे अलग-थलग है और वह अपने समय के युग-प्रवर्तक कवि माने जाते हैं ।

(१) काव्य के विषय—भूषण की कविता के मुख्यतः दो विषय हैं :

(१) युद्ध-वर्णन और (२) वीरों का यश-वर्णन । इनके अतिरिक्त प्रसंगानुसार उसमें देश-दशा का भी चित्रण मिलता है । युद्ध-वर्णन में भूषण ने दो ऐतिहासिक तथ्यों का समावेश किया है । इनमें से एक का संबंध उन युद्धों से है जो शिवाजी तथा दक्षिण की पाँच शिया-सलतन्तों के बीच हुए थे और दूसरे का संबंध उन युद्धों से है जो शिवाजी तथा औरंगजेब के बीच हुए थे । इन दोनों प्रकार के युद्धों के वर्णन में भूषण ने अपने नायक शिवाजी के अदभ्य साहस एवं अनन्त उत्साह के चित्रण के साथ-साथ मारकाटपूर्ण अत्यन्त लोमहर्षक दृश्यों के भी सफल चित्र उतारे हैं । विशेषता यह है कि उन्होने कहीं-कहीं अतिशयोक्ति का सहारा लेकर भी ऐतिहासिक सत्य की हत्या नहीं की है । इसलिए उनकी कविता ऐतिहासिक दृष्टि से मराठा जाति का काव्यमय इतिहास है ।

भूषण की कविता का दूसरा विषय है, वीरों का यश-वर्णन । उनके

वीरों की सूची बहुत बड़ी नहीं हैं। उसमें मुख्यतः दो ही वीर हैं : (१) छत्रपति शिवाजी और (२) छत्रसाल बुन्देला। शिवाजी के कीर्ति-गान में भूषण ने उनकी दानशीलता, वीरता, धर्म-प्रियता, जातीय भावना, उदारता, आदि का चमत्कारपूर्ण वर्णन किया है। छत्रसाल बुन्देला के यश-वर्णन में उनकी वीरता को ही स्थान दिया गया है। इनके अतिरिक्त शाहू आदि अन्य आश्रय-दाताओं के सबंध में भी कुछ प्रशस्तियाँ मिलती हैं। इन सभी प्रशस्तियों की रचना में भूषण ने पूर्ववर्ती कवियों की परिपाटी का ही अनुकरण किया है। शिवाजी की दानशीलता का यह वर्णन लीजिए :—

‘साहि-तनै सरजा तव द्वार प्रतिच्छन दान की दुन्दुभि बाजै ।
भूषन भिच्छुक भीरन को अति भोजहु ते बढि मौजनि साजै ॥
राजन को गन राजन ! को गनै ? साहिनमें न इती छुबि छाजै ।
आजु गरीबनेवाज सही पर तो सो तुही सिवराज बिराजै ॥’

भूषण की इस रचना को पढ़कर ऐसा लगता है कि उन्होंने शिवाजी की दानशीलता के वर्णन में अतिशयोक्ति से अधिक काम लिया है। इसमें शक नहीं कि भूषण के समय के कवि अपने-अपने आश्रय दाताओं की दानशीलता के वर्णन में अपनी कवि-कल्पना का भरपूर उपयोग करते थे, परन्तु भूषण इस दोष से मुक्त थे। उनके कई आश्रयदाता थे, परन्तु उन्होंने किसी की भी दानशीलता का वर्णन नहीं किया। शिवाजी की दानशीलता उनकी कवि-कल्पना नहीं थी। यदुनाथ सरकार-जैसे इतिहास वेत्ताओं ने भी शिवाजी की दानशीलता का उल्लेख किया है और उनके इस गुण पर रीझ कर मुक्त कंठ से उनकी सराहना की है। ऐसी स्थिति में भूषण पर यह दाष नहीं लगाया जा सकता कि उन्होंने शिवाजी की दानशीलता के सबंध में जो कुछ कहा है वह ऐतिहासिक प्रमाण के विरुद्ध है। भूषण इतिहासकार नहीं थे। वह कवि थे। कवि यदि ऐतिहासिक सत्य की रक्षा करते हुए अपने नायक के किसी गुण-विशेष का अतिरजित वर्णन कर देता है तो इसके लिए उसकी कवि-जन्य-पद-मर्यादा पर किसी प्रकार का आक्षेप नहीं किया जा सकता। शिवाजी की दानशीलता, शिवाजी की धर्मपरायणता, शिवाजी की वीरता, शिवाजी की उदारता, सब काव्यमय

होते हुए भी ऐतिहासिक सत्य से पोषित एवं प्रमाणित है और यही भूषण के यश-वर्णन की विशेषता है।

(२) वाह्य दृश्य-वर्णन—काव्य में वाह्य दृश्य-चित्रण के अन्तर्गत प्रकृति, रूप, नख-शिख, घटना, उत्सव, राजसी ठाट बाट, नायक की दिन-चर्या, क्रीड़ा, आखेट आदि को स्थान दिया जाता है। भूषण के वाह्य दृश्य वर्णन में इन सब को समान रूप से स्थान नहीं दिया गया है। उनके वाह्य दृश्य-वर्णन में युद्ध, सैन्य-संचालन, भाला, तलवार, तोप, गोला आदि की प्रमुखता तो है ही, साथ ही कहीं-कहीं नायक की भुजाओं, गद्दों और प्राकृतिक सौन्दर्य के चित्र भी मिल जाते हैं। छत्रसाल बुन्देला की बरछी का यह वर्णन लीजिए :—

‘भुज भुजगोस की वै-सगिनी भुजंगिनी-सी,
 खेदि-खेदि खाती दीह दारुन दलन के।
 बखतर पखारनि बीच धँसि जाति मीन लौं,
 पैरि पार जात परबाह ज्यौ जलन के ॥
 रैयाराय चंपति को छत्रसाल महाराज,
 भूषन सकत को बखान यों बलन के।
 पच्छी पर-छीने ऐमे पर पर छीने बीर,
 तेरी बरछी ने बर छीने है खलन के ॥’
 रायगढ़-दुर्ग का यह वर्णन भी कितना सुन्दर है :—
 ‘साहि-तनय सरजा सिवा की सभा जा मधि है,
 मेरुवारी सुर की सभा को निदरति है।
 भूषन भनत जाके एक सिखर ते,
 केते धौ नदीनद की रेल उतरति है ॥
 जोन्ह फो हँसत जोति हीरा मनि मन्दिदन,
 कन्दरन मै छुबि कुहू की ऊझरति है।
 ऐसो ऊँचो दुरग महाबली को जामै,
 नखताबली सों बहस दीपावली करति है ॥’
 शवाजी के सैन्य-संचालन का यह आतंकपूर्ण दृश्य लीजिए :—

‘साजि चतुरंग वीर-रङ्ग में तुरंग चढि,
 सरजा सिवाजी जग जीतन चलत है ।
 भूषण भनत नाद बिहद नगारन के,
 नदी नद मद गौबरन के रलत है ॥
 ऐल फैल खेल भैल खलक मे गैल-गैल,
 गजन की ठैल पैल सैल उसलत है ।
 तारा सों तरनि धूरि धारा मे लगत जिमि,
 थारा पर पारा पारावार-यों हलत है ॥’

रायगढ़-वर्णन के अन्तर्गत प्रकृति का यह चित्र भी लीजिए :—

‘कहुँ केतकी, कदली, करौदा, कुँद, अरु करवीर है ।

कहुँ दाख, दाडिम, सेब, कटहल, तूत अरु जंभीर है ॥’

प्राकृतिक दृश्य के चित्रण में कवि प्रायः दो योजनाओं का प्रयोग करते हैं : (१) स्फुट योजना और (२) संश्लिष्ट योजना । भूषण ने अपने प्रकृति-वर्णन में संश्लिष्ट-योजना की अपेक्षा स्फुट योजना को ही विशेष महत्व दिया है । इस योजना में नाम गिनाने के अतिरिक्त और कुछ नहीं होता । इसके विरुद्ध संश्लिष्ट-योजना में कवि-कल्पना का चमत्कार रहता है । प्रकृति-चित्रण में भूषण की संश्लिष्ट-योजना इन पंक्तियों में देखिए :—

‘मुकुतान की झालरिनि मिलि मनि माल छुञ्जा छाजही ।

संध्या समय मानहु नखत-गन लाल अम्बर राजहीं ॥’

परन्तु ऐसी संश्लिष्ट योजनाएँ भूषण की रचनाओं में बहुत ही कम हैं । भूषण ही क्यों, भृंगार-काल के सभी कवियों की रचनाओं में इस प्रकार की योजना नहीं है । केशव, मतिराम, पद्माकर आदि ने अधिकांश स्फुट-योजना से ही काम लिया है । ऐसा लगता है कि प्रकृति के नाना-रूपों में उनकी वृत्ति केवल रमकर ही रह गई थी, उसके भीतर बैठ कर उसके अग्र-प्रत्यंग का माधुर्य प्रत्यक्ष करने की ओर उन्मुख नहीं हुई थी । भूषण भी इससे बच नहीं सके । उन्होंने भी स्फुट योजना ही प्रस्तुत की, परन्तु इसके साथ ही कहीं-कहीं संश्लिष्ट-योजना के उदाहरण देकर उन्होंने अपनी मौलिकता का भी परिचय दे दिया ।

(३) राष्ट्रीय भावना—भूषण हिन्दी के सर्व प्रथम राष्ट्र-कवि माने जाते हैं। यहाँ 'राष्ट्र' शब्द से हमारा वह अभिप्राय नहीं है जो आजकल समझा जाता है। भूषण का युग आज के युग से सर्वथा भिन्न था। उस समय जन-जीवन में सांस्कृतिक एकता की भावना प्रमुख थी। इसलिए यही उस युग की राष्ट्रीय भावना थी और भूषण इसी अर्थ में हमारे राष्ट्र-कवि थे। वह भारत में सांस्कृतिक एकता के पक्षपाती थे। राजनीतिक दृष्टि से भारत का कोई भी सम्राट् हो, यदि वह सांस्कृतिक एकता की रक्षा करता है तो वह भूषण के लिए आदर्श है, परन्तु यदि वह ऐसा नहीं करता तो भूषण उसे क्षमा नहीं कर सकते। भूषण ने औरंगजेब और उसका साथ देनेवाले तुर्कों के सम्बन्ध में जो कुछ कहा वह अपने इसी दृष्टि कोण से प्रेरित होकर कहा। उनकी दृष्टि में औरंगजेब सांस्कृतिक एकता का शत्रु ही नहीं, दोगी और पाखण्डी भी था। उसने अपने पिता को कैद किया था और अपने भाइयों को मौत के घाट उतारा था। हिन्दुओं का ही नहीं, उसने मुसलमानों का भी विरोध किया था। इस प्रकार वह आर्य-संस्कृति को ही नहीं, अपनी पाखण्डपूर्ण नीति से इस्लामी समाज और इस्लामी संस्कृति को भी नष्ट-भ्रष्ट कर रहा था। बाबर, हुमायूँ, अकबर आदि मुगल सम्राटों ने आर्य और इस्लामी संस्कृतियों के समन्वय पर जिस साम्राज्य की स्थापना की थी उसकी जड़े वह कुरेद रहा था। इसलिए भूषण ने न तो उसे क्षमा किया और न उसके उन हिन्दू-साथियों और सह-धर्मियों को जो भारत की सांस्कृतिक एकता को नष्ट करने में उसका हाथ बटा रहे थे। उन्होने शिवाजी की प्रशंसा इसलिए नहीं की कि वह हिन्दू अथवा उनके आश्रयदाता थे, वरन् इसलिए कि वह हिन्दू-संस्कृति के उत्तने पोषक थे जितने इस्लामी संस्कृति के। शिवाजी ने यदि हिन्दू-मदिरों की रक्षा की तो उन्होने मसजिदों को भी मिस्मार नहीं किया। उन्होने यदि हिन्दुओं की चोटी साफ करनेवाले को मौत के घाट उतारा तो कुरान पर चोट करनेवाले को भी क्षमा नहीं किया। भूषण इसी नीति के पोषक थे और इसी नीति के अनुसरण में वह संपूर्ण देश और समाज का हित समझते थे। औरंगजेब-द्वारा इस नीति का विरोध होते देखकर ही उन्होने कहा था :—

‘साँच को न मानै, देवी-देवता न जानै
 अरु ऐसी उर आनै मै कहत बात जब की ।
 और पातसाहन के हुती चाह हिदुन की,
 अकबर, साहजहाँ कहै साखि तब की ॥
 बब्बर के तब्बर हुमायूँ हह बाँधि गये,
 दो मै एक करी ना कुरान बेद-ढब की ।
 काशी हुकी कला जाती, मथुरा मसीत होती,
 सिवाजी न होते तो सुनति होति सब की ॥’

भूषण का यह विचार इस्लामी संस्कृति का विरोधी नहीं है। कहा जाता है कि उन्होंने म्लेच्छ-वंश की भूगि-भूरि निन्दा की है, परन्तु गंभीर दृष्टि से विचार करने पर ज्ञात होगा कि उन्होंने म्लेच्छ-वंश का प्रयोग संपूर्ण मुसलमानों के लिए न कर एक मात्र उस विशिष्ट वर्ग के लिए किया है जो औरंगजेबी नीति का पोषक था। औरंगजेबी नीति के पोषक मुसलमान ही नहीं, हिन्दू-नरेश भी थे। भूषण ने उन हिन्दू-नरेशों की भी वैसी ही खरी आलोचना की है जैसी औरंगजेब और उसकी हॉ-मे-हॉ मिलानेवाले मुसलमानों की। भूषण की रचनाओं का अध्ययन करते समय हमें उनके इस दृष्टिकोण को कभी न भूलना चाहिए।

भूषण की रचनाओं में सांस्कृतिक एकता की भावना के साथ-साथ जातीय एकता की भावना भी पाई जाती है। यह उनके लिए स्वाभाविक है। हिन्दुओं के सामाजिक एवं राजनीतिक पतन से वह दुखी थे, इसमें शक नहीं। उनका क्षोभ इन शब्दों में देखिए :—

‘आपस की फूट ही तो सारे हिन्दुआन टूटे ।

दृष्ट्यो कुल रावन अनीति अति करते ।’

कितनी सत्य और स्पष्ट आलोचना है यह अपने समाज की। हिन्दी-साहित्य के आदि युग से भूषण तक किसी कवि ने हिन्दू-जाति के हास का कारण इस रूप में अनुभव नहीं किया। भूषण हिन्दी के पहले कवि थे। जिन्होंने अपने पतन के मूल कारण को पहचाना और उसे दूर करने के लिए सबको सचेत किया। उन्होंने हिन्दू-नरेशों को सुझाया कि उनकी आपसी फूट के

कारण ही उनका पतन हो रहा है। मध्य युग के उस विषाक्त वातावरण में उनकी यह चेतावनी जितनी महत्त्वपूर्ण थी उतनी ही महत्त्वपूर्ण वह हमारे लिए आज भी है।

यहाँ एक शंका उठ खड़ी होती है और वह यह कि क्या भूषण की जातीय भावना उनकी सांस्कृतिक एकता की भावना में बाधक नहीं है ? इसका स्पष्ट उत्तर है—‘नहीं।’ और यह इसलिए कि भूषण ने अपनी रचनाओं में सर्वत्र हिन्दू जाति की रक्षा का ही उल्लेख किया है, उसके प्रसार के प्रसाधनों आदि की कोई योजना नहीं बनाई है। उन्होंने हिन्दुओं के पतन के मूल कारण को पहचान कर भी उन्हें उस रूप में इस्लामी संस्कृति को कुचलने के लिए प्रोत्साहित नहीं किया है जिस रूप में औरंग-जेब और म्लेच्छ-वंशवाले हिन्दू-संस्कृति को नष्ट करने के लिए हिन्दुओं के मन्दिरों और देवी-देवताओं का अपमान कर रहे थे। उनकी जातीय भावना हिन्दू-जाति की आन्तरिक त्रुटियों को दूर करने तक ही सीमित थी, वह इतनी उग्र नहीं थी कि दूसरों पर चोट करती। वह जिस सांस्कृतिक एकता के स्वप्न को सत्य करना चाहते थे उसके लिए हिन्दू-जाति का स्वस्थ रहना उतना ही आवश्यक था जितना म्लेच्छ-वंश का। सच्ची सांस्कृतिक एकता तो दोनों जातियों के स्वस्थ रहने पर ही बन सकती थी। इसलिए भूषण ने अपनी रचनाओं में जातीय भावना को स्थान देकर कोई अपराध नहीं किया। उनकी जातीय भावना उनके सांस्कृतिक एकता की सर्वथा पोषक है, उसकी विरोधी नहीं है।

(४) चरित्र-चित्रण—भूषण की रचनाओं में कई पात्रों को स्थान मिला है, परन्तु उनमें से दो ही पात्र प्रमुख हैं : (१) नायक के रूप में शिवाजी और (२) प्रतिनायक के रूप में औरंगजेब। इस प्रकार भूषण के दोनों पात्र इतिहास-प्रसिद्ध हैं। इतिहास-प्रसिद्ध पात्रों के चरित्र-चित्रण में कवि प्रायः ऐतिहासिक सत्य की उपेक्षा कर देते हैं, परन्तु भूषण ने कहीं भी ऐसा नहीं किया है। उन्होंने जिन घटनाओं के बीच रखकर दोनों का चरित्र-चित्रण किया है वे इतिहास से पुष्ट एवं प्रमाणित हैं। इस सबध में हमें इस बात पर भी ध्यान रखना चाहिए कि भूषण ने प्रबन्ध-काव्य में

दोनों का चरित्र-चित्रण न कर, मुक्तक में किया है। प्रबन्ध-काव्य में चरित्र-चित्रण की सश्लिष्ट-योजना होती है और मुक्तक में स्फुट। भूषण का चरित्र-चित्रण है तो स्फुट ही, परन्तु उसमें विशेषता यह है कि उन्होंने अपने अनेक मुक्तक में नायक और प्रतिनायक, दोनों का चरित्र एक साथ फलका दिया है। शिवाजी धीरोदात्त है, मराठा-साम्राज्य के सस्थापक हैं, हिन्दू जाति और धर्म के रक्षक है, सांस्कृतिक एकता के पोषक हैं, और साथ ही वीर, साहसी, उदार, दानी, स्वाभिमानी, युद्ध-कुशल तथा प्रजा-हितैषी हैं। इसके विरुद्ध प्रतिनायक औरंगजेब धृष्ट है, मुगल-साम्राज्य का उन्मूलक है, सांस्कृतिक एकता का विरोधी है और साथ ही दोगी, धर्मांध, प्रजा के हितों के प्रति उदासीन, छली, हठी, दभी, अनुदार, द्वेषी तथा लोक-विरोधी है। इस प्रकार भूषण ने नायक और प्रतिनायक, दोनों के चरित्र में परस्पर विरोधी गुणों को फलका कर अपनी कला का अत्यन्त सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत किया है। उनके चरित्र-चित्रण में अतिरंजना है अवश्य, पर वह ऐतिहासिक प्रमाणों के कारण उभर नहीं पाई है। शिवाजी के स्वाभिमानी का चित्रण इन पंक्तियों में देखिए :—

‘सबन के ऊपर ही ठाढो रहिबै के जोग,
ताहि खरो कियो जाय जारिन के नियरे ।
जानि गैर मिसिल, गुसैल गुसा धारि उर,
कीन्हों न सलाम, न बचन बोले सियरे ॥
भूषन भनत महाबीर बलकन लागो,
सारी पातसाही के उढाय गये जियरे ।
तमक ते लाल मुख सिवा को निरखि,
भये सियाह मुँह नौरंग, सिपाह-मुख पियरे ॥’

भूषण ने शिवाजी के चरित्र-चित्रण में उनके यश और आतंक के प्रभाव को अधिक स्थान दिया है। इसलिए ऐसे अवसरों पर उन्हें अपनी कल्पना की बाग ढीली कर देनी पड़ी है। शिवाजी के आतंक के संबंध में उनकी यह कल्पना देखिए :—

‘चित्त अनचैन, आँसू उमगत नैन देखि,
 बीबी कहै बैन—मियाँ ! कहियत काहि नै ।
 भूषण भनत बूझे आए दरबार ते,
 कँपत बार बार, क्यों सम्हार तन नाहिनै ?
 सीनो धक धकत, पसीनो आयो देह सब,
 हीनो भयो रूप, न चितौत बाएँ-दाहिनै ।
 शिवाजी की सक मानि, गए हौ सुखाय,
 तुम्है जानियत दक्खिन को सूबा करौ साहिनै ॥’

भूषण की इस कल्पना का कोई-न-कोई ऐतिहासिक आधार है ।
 इसलिए इसे पढ़कर पाठक पूरी तरह प्रभावित हो उठता है, परन्तु कहीं-
 कहीं यह भी हास्यास्पद हो गया है । देखिए :—

‘ऊँचे घोर मंदर के अंदर रहनवारी,
 ऊँचे घोर मंदर के अंदर रहाती है ।
 कंदमूल भोग करै, कन्दमूल भोग करै,
 तीन बेर खाती ते वै बीन बेर खाती है ॥
 भूषण सिथिल अंग, भूखन सिथिल अंग,
 बिजन डुलाती ते वै बिजन डुलाती है ।
 भूषण भनत सिवराज बीर तेरे त्रास,
 नगन जडाती ते वै नगन जडाती है ॥’

भूषण ने शिवाजी के यश-वर्णन में भी इसी प्रकार अपनी कवि-
 कल्पना का चमत्कार दिखाया है । उदाहरण के लिए उनका यह छन्द
 लीजिए :—

‘इन्द्र निज हेरत फिरत गज इन्द्र अरु,
 इन्द्र को अनुज हेरै दुग्ध नदीस को ।
 भूषण भनत सुरसरिता कों हंस हेरै,
 विधि हेरै हंस को, चकोर रजनीस को ॥
 साहि-तनै सिवराज करनी करी है जु तैं,
 होत है अचंभो देव कोटियो तैतीस को ।

पावत न हेरे, तेरे जस मैं हिराने निज—

गिरि को गिरीस हेरै गिरिजा गिरीस को ॥’

प्रतिनायक औरंगजेब के चरित्र-चित्रण में भूषण ने विशेष सावधानी बरती है। ‘बूट जितना अधिक काला होगा, पैर की गोलाई उतनी ही अधिक फलकेगी’—इस सिद्धान्त के अनुसार औरंगजेब के जीवन के उन्ही अंशों पर पूरी चोट की गई है जो लोक-विरोधी और पाखण्डपूर्ण हैं। ऐसा करने में भूषण ने ऐतिहासिक मर्यादा का पूरा ध्यान रखा है। उदाहरण के लिए उनके ये छन्द लीजिए :—

‘किबले की ठौर बाप बादसाह साहजहाँ,

ताको कैद कियो मानो मक्के आगि लाई है ।

बडो भाई दारा वाको पकरिके कैद कियो,

मेहरहू नाहि माँ को जायो सगो भाई है ॥

बन्धु तो मुराद बक्स बादि चूक करिबे को,

बीच दै कुरान खुदा की कसम खाई है ।

भूपन सुकवि कहै सुनौ नवरंगजेब,

ऐते काम कीन्हे फेरि पातसाही पाई है ॥’

×

×

×

‘हाथ तसबीह लिए प्रात उठै बन्दगी को,

आपही कपट रूप कपट सुजप के ।

आगरे मे जाय दारा चौक मे चुनाय दीन्हों,

छत्र हू छिनायो मानो मरे बडे बप के ॥

कीन्हों है सगोत घात सो मै नाहि कहौ फेरि,

पील पै तोरायो चार जुगुल के गप के ।

भूषन भनत छरछंदी मतिमद महा,

सौ-सौ चूहे खाय कै बिलारी बैठी तप के ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि औरंगजेब का चरित्र-चित्रण यथार्थ और इतिहास-पोषित है। उसमें कवि-कल्पना का सहारा वहाँ लिया गया है

जहाँ भूषण ने शिवाजी की वीरता की गहरी छाप अंकित करने के लिए औरगजेब के चरित्र में कायरता का समावेश किया है। देखिए :—

‘सिवा की बडाई और हमारी लघुताई क्यों
कहत बार-बार ?’—कहि पातसाह गरजा ।

‘सुनिये, खुमान हरि तुरुक गुमान महि—
देवन जेवायो—कवि भूपन यों गरजा ॥

तुम वाको पायकै जरूर रन छोरों, वह
रावेर वजीर छोरि देत करि परजा ।

मालुम तिहारो होत याहि मे निबेरो रन,
कायर सो कायर औ सरजा सो सरजा ॥’

भूषण ने कोई प्रबन्ध-काव्य नहीं लिखा, फिर भी सुक्तक में उनकी चरित्र-चित्रण-शैली अत्यन्त सजीव और सफल है। सब से बड़ी बात यह है कि उन्होंने अपने सभी पात्रों को तत्कालीन ऐतिहासिक घटनाओं के बीच रख कर समझा और परखा है। इस प्रकार शृङ्गार-काल में वही एक कवि है जिन्होंने अपनी रचनाओं में ऐतिहासिक सत्य की पूरी रक्षा की है।

भूषण की अलंकार-योजना

‘शिवराज-भूषण’ भूषण का अलंकार-ग्रन्थ है। इसमें ११६ अलंकारों के लक्षण एवं उदाहरण मिलते हैं, परन्तु भूषण ने अन्त में दी हुई अपनी सूची के अनुसार केवल १०५ अलंकारों का ही वर्णन स्वीकार किया है। शेष चौदह अलंकारों के वर्णन उन्होंने दिए तो हैं, परन्तु उन्हें मुख्य अलंकारों में नहीं माना है। ऐसे अलंकारों में लुप्तोपमा, न्यानाधिक रूपक, गुप्तोत्प्रेक्षा आदि के नाम आते हैं।

यहाँ यह ध्यान देने की बात है कि भूषण ने १०५ अलंकारों के लक्षण एवं उदाहरण देते हुए भी कई प्रसिद्ध अलंकारों की उपेक्षा की है। ऐसा उन्होंने क्यों किया ?—इस प्रश्न के दो ही उत्तर हो सकते हैं : एक तो यह कि वह काव्य-शास्त्र के पंडित नहीं थे और दूसरा यह कि जिस रस को आधार मान कर उन्होंने अपनी अलंकार-योजना बनाई उसमें वे ही अलंकार उस समय तक स्वीकृत थे जिनके लक्षण और उदाहरण उन्होंने दिए

हैं। हमे यह दूसरा उत्तर ही युक्ति-सगत प्रतीत होता है। 'शिवराज-भूषण' उन्होने अपनी जो अलंकार-योजना प्रस्तुत की है और उसमें उन्होने अलंकार के जो लक्षण और उदाहरण दिए हैं उनके अध्ययन से यह स्पष्ट होता है कि वह काव्य-शास्त्र के आचार्य नहीं थे। यदि होते, तो वह 'शिवराज-भूषण' की रचना में संपूर्ण अलंकारों के लक्षण और उनके उदाहरण देते तथ क्रम से अलंकारों का वर्णन करते। इसके अतिरिक्त वह अपने उदाहरणों में केशव आदि की भांति अलंकारों की छटा दिखाते, न कि अपनी भावुकता उनके उदाहरणों में उनकी भावुकता यह प्रमाणित करती है कि वह आचार्य नहीं, कवि ही थे। शृंगार-काल में जन्म लेने के कारण उन्होने 'शिवराज-भूषण' की रचना कर युग-परम्परा का निर्वाह मात्र किया है।

भूषण ने 'शिवराज-भूषण' में जिन अलंकारों के लक्षण एवं उदाहरण दिए हैं उनके अध्ययन से यह भी स्पष्ट होता है कि उन्होने उनकी रचना समय-समय पर की है और अन्त में ग्रन्थ-निर्माण के समय उन्हें यथा स्थान जोड़ दिया है। यह भी संभव है कि उन्होंने शिवाजी के जीवन से संबंधित भिन्न-भिन्न घटनाओं से प्रभावित होकर स्वतन्त्र रूप से छन्द लिख डाले हो और बादको उन छंदों में पाए जाने-वाले अलंकारों के लक्षण लिख कर उन्होने एक रीति-ग्रंथ का निर्माण कर लिया हो। जो भी हो, इसमें सन्देह नहीं भूषण का यह रीति-ग्रन्थ सदोष है। इसमें कई अलंकारों के जो लक्षण दिए गए हैं वे अपूर्ण एवं अशुद्ध हैं और उदाहरण भी लक्षणों के अनुसार ठीक नहीं हैं। यदि 'शिवराज-भूषण' में वर्णित अलंकारों के नाम और उनके लक्षण हटा दिए जाय तो उनके उदाहरणों को पढ़ कर कोई पाठक यह नहीं कह सकता कि उनकी रचना अलंकार-विशेष का उदाहरण देने के लिए की गई है। इसका एक कारण है और वह यह कि उनके उदाहरणों में कला की अपेक्षा स्वाभाविकता की छटा अधिक है। उनमें भावावेग इतना तीव्र है कि वह हमें उनकी अलंकार-योजना पर विचार करने का अवसर ही नहीं देता। हम उन्हें पढ़कर भावावेग में बह जाते हैं, अलंकार क्या है, कैसे हैं—इसकी चिन्ता हमें नहीं होती।

भूषण ने पहले अर्थालंकार के लक्षण और उदाहरण दिए हैं और

फिर शब्दालंकार के। अर्थालंकारों में उपमा, प्रतीप, रूपक, भ्रम, सन्देह, अपहृति, व्यतिरेक, विभावना आदि और शब्दालंकारों में अनुप्रास, यमक आदि के सुन्दर उदाहरण मिलते हैं। पूर्णोपमा अलंकार का यह उदाहरण लीजिए :-

‘गढन गँजाय, गढ़धरन सजायकरि,
छौंढे कत धरम दुवार दै भिखारी से ।
साहके सपूत पूत बीर सिवराज सिंह,
केते गढधारी किए बन बनचारी-से ॥
भूषन बखानै केते दीन्हे बदीखाने,
सेख-सैयद हजारी गहे रैयत बजारी-से ।
महर्तों से मुगल, महाजन से महाराज,
डॉढ़ि लीन्हे पकरि पठान पटवारी से ॥’

भूषण अनुप्रास-प्रेमी थे। इसलिए उनकी अधिकांश रचनाओं में अनुप्रास की छटा मिलती है। इस उदाहरण में उनकी अनुप्रास-प्रियता देखिए:—

‘डाढी के रखैयन की डाढ़ी-सी रहत छाती,
बाढी मरजाद जैसी हद्द हिन्दुवाने की ।
कढि गई रैयत के मन की कसक सब,
मिटि गई ठसक तमाम तुरकाने की ॥
भूषन भनत दिल्ली-पति दिल धकधका,
सुनि-सुनि धाक सिवराज मरदाने की ।
मोटी भई चण्डी बिन चोटी के चबाय मुँड,
खोटी भई सम्पति चकत्ता के घराने की ॥’

भूषण की रस योजना

भूषण की रचनाएँ वीर रस-प्रधान हैं। आरम्भ में शृंगार-काव्य के प्रभाव से उन्होंने शृङ्गार रस को अपनाया, पर आगे चलकर उन्होंने वीर रस में कविताएँ लिखीं। यही उनकी काव्य-प्रतिभा एवं देश और समाज के प्रति उनकी जागरूकता का प्रमाण है। वीर रस का स्थायी भाव है ‘उत्साह’। इसके आलंबन-विभाव जीतने योग्य रावण आदि होते हैं और

उनकी चेष्टाएँ आदि उद्दीपन-विभाव का काम करती हैं। युद्ध के सहाय धनुष, बाण, तोप, तलवार, बरछी, आदि के अन्वेषणदि इसके अनुभाव और धैर्य, गर्व, स्मृति, स्वेद, तर्क, रोमांच आदि इसके संचारी भाव होते हैं इसके देवता महेन्द्र हैं और इसका वर्ण क्षत्रिय तथा रंग सुवर्ण जैसा है शृङ्गार, शान्त तथा भयानक इस रस के विरोधी है। दया, धर्म, युद्ध तथा दान में जो उत्साह दिखाया जाता है उसके कारण इसके चार भेद माँ गए हैं : (१) दया-वीर, (२) धर्म-वीर, (३) युद्ध-वीर और (४) दान-वीर इन चारों के अलग-अलग लक्षण इस प्रकार मिलते हैं :—

(१) दया-वीर—दया-वीर के लक्षण इस प्रकार हैं :—

स्थायी भाव—दया में उत्साह ।

आलंबन—दया के पात्र भिखारी आदि ।

उद्दीपन—दीन दशा ।

अनुभाव—सान्त्वना के वाक्य आदि ।

संचारी—धृति, मति, रोमांच आदि ।

उदाहरण

‘जाहि पास जात सो तौ राखि न सकत याते,

तेरे पास अचल मुप्रीति नाधियतु है ।

भूषन भनत सिवराज तव किन्ति सम,

और की न किन्ति कहिबे को काँधियतु है ॥

इन्द्र को अनुज तै उपेन्द्र अवतार यातें,

तेरों बाहु बल लै सलाह साधियतु है ।

पायतर आय नित निडर बचायबे को,

कोटि बाँधियतु मानो पग बाँधियतु है ॥’

(२) धर्म-वीर—धर्म-वीर के लक्षण इस प्रकार हैं :—

स्थायी भाव—धर्म में उत्साह ।

आलंबन—धर्म तथा ग्रथ आदि ।

उद्दीपन—यज्ञ, अनुष्ठान, व्रत आदि ।

अनुभाव—धर्माचरण, धर्मार्थ-कष्ट-सहन आदि ।

संचारी—धृत, मति आदि ।

उदाहरण

‘वेद राखे विदित पुरान राखे सारयुत,
 राम नाम राख्यो अति रसना सुधर मैं ।
 हिंदुन की चोटी, रोटी राखी है सिपाहिन की,
 काँधे मे जनेऊ राख्यो, माला राखी गर मैं ॥
 मीढि राखे मुगल, मरोडि राखे पातसाह,
 बैरी पीस राखे, बरदान राख्यो कर मे ।
 राजन की हठ राखी तेग-बल सिवराज,
 देव राखे देवल, स्वधर्म राख्यो घर मे ॥’

(३) युद्ध-वीर—युद्ध-वीर के लक्षण इस प्रकार हैं :—

स्थायी भाव—युद्ध मे उत्साह ।

आलंबन—शत्रु आदि ।

उद्दीपन—शत्रु-चेष्टाएँ आदि ।

अनुभाव—गर्वोक्ति ।

संचारी—गर्व, तर्क, धृति, स्मृति, रोमांच आदि ।

उदाहरण

‘कोटि गढ ढाहियतु एकै पातसाहन के,
 एकै पातसाहन के देश दाहियतु है ।
 भूषन भनत महाराज सिवराज एकै,
 साहन की फौज पर खग वाहियतु है ॥
 क्यों न होंहि बैरिन की बैरि-वधू बैरी सुनि,
 दौरनि तिहारे कहौ क्यों निबाहियतु है ।
 रावरे नगारे सुनि बैर वारे नगरन,
 नैन वारे नदन निवारे चाहियतु है ॥’

(४) दान-वीर—दान-वीर के लक्षण इस प्रकार हैं :—

स्थायी भाव—त्याग मे उत्साह ।

आलंबन—दान योग्य ब्राह्मण आदि ।

उद्दीपन—अवसर तथा पात्रों के गुण आदि ।

अनुभाव—सर्वस्व-परित्याग ।

सचारी—हर्ष, गर्व, मति आदि ।

उदाहरण

‘साहि-तनै सरजा की कीरति सों चारों ओर,
 चाँदनी बितान छिति छोर छाड़्यतु है ।
 भूपन भनत ऐसो भूप भौसिला हैं,
 जाके द्वार भिच्छुक सदाई भाड़्यतु है ॥
 महादानि सिवार्जा खुमान था जहान पर,
 दान के प्रमान जाके यों गनाड़्यतु है ।
 रजत की हौस किये हेम पाड़्यतु जासों,
 हयन की हौस किये हाथी पाड़्यतु है ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि भूषण की रचनाओं में वीर रस का परिपाक अत्यन्त सुन्दर हुआ है। वीर रस के काव्य में सर्वाधिक महत्त्व युद्ध-वीरता को ही दिया जाता है। भूषण ने भी यही किया है। उन्होंने छत्रपति शिवाजी और छत्रसाल बुन्देला के अनेक वीरतापूर्ण चित्र उतारे हैं। देखिए, वीररसपूर्ण यह चित्र कितना ओजस्वी है :—

‘छूटत कमान अरु गोली तीर बानन के;
 मुसकिल होत मुरचान हू की ओट में ।
 ताहि समै सिवराज हुकुम कै हल्ला कियो,
 दावा बांधि परा हल्ला वीरभट जोट में ॥
 भूषन भनत तेरी हिम्मत कहाँ लौ कहौ,
 किम्मत यहाँ लागि है जाकी भट ओट में ।
 ताव दै दै मूँछन, कँगूरन पै पाँव दै दै,
 अरिसुख घाव दै दै, कूदे परैं कोट में ॥’

वीर रस के परिपाक में प्राचीन कवियों ने प्रायः ऊहात्मक शैली का अनुसरण किया है। भूषण ने भी इस शैली को अपनाया है, परन्तु उन्होंने

इस का प्रचुर प्रयोग नहीं किया है। उनकी अतिरंजित शैली के दो उदाहरण लीजिए :—

‘दल के दरारन तें कमठ करारे फूटे,
केरा के-से पात बिहराने फन शेष के।’

× × ×

‘तारा सो तरनि धूरि-धारा में लगत,
जिमि थारा पर पारा पारावार यों हलत है।’

कहीं-कहीं अतिरंजना के प्रवाह में पड़कर भूषण बहक भी गए हैं :—

‘बैरि-नारि-दग-जलन सों बूढ़ि जाति अरि-गाँव।’

वीर रस के अतिरिक्त भूषण ने रौद्र और भयानक रसों के भी अत्यन्त सफल चित्र उतारे हैं। शिवाजी के प्रताप से भयभीत शत्रुओं और उनकी स्त्रियों का चित्र उतारने में उन्हें अधिक सफलता मिली है। रौद्र रस के भी कई छंद बहुत सुन्दर हैं। रौद्र रस के आधार पर भयानक का यह चित्र लीजिए :—

‘प्रेतिनी पिसाच रु निसाचर-निसाचरि हू,
मिलि-मिलि आपुस मै गावत बधाई है।

भैरों भूत, प्रेत, भूरि भूधर भयंकर-से,

जुत्थ-जुत्थ जोगिनी जमात जुरि आई है ॥

किलकि-किलकि कै कुत्हल करति काली,

डिम-डिम डमरु दिगम्बर बजाई है।

सिवा पूछै सिव सों समाज आजु कहाँ चली,

काहू पै सिवा नरेस भृकुटी चढाई है ॥’

भूषण की छंद-योजना

भूषण ने ‘शिवराज-भूषण’ में कुल बारह प्रकार के छंदों का प्रयोग किया है जिनमें से अधिकांश मात्रिक और शेष वर्णवृत्त हैं। मात्रिक छन्दों में छप्पय, रोला, उल्लाला, दोहा, हरिगीतिका, लीलावती, गीतिका तथा अमृतध्वनि और वर्णवृत्त में मनहरण, किरीटी, मालती तथा माधवी को स्थान दिया गया है। भूषण ने विषय के अनुकूल ही छन्दों का चुनाव

किया है। दोहो में अलंकारों के लक्षण दिए गए हैं और युद्ध-वर्णन में वीर-गाथा-काल की परम्परा के अनुसार अमृतध्वनि और मनहरण का प्रयोग किया गया है। लामहर्षक युद्ध की भयंकरता दिखाने के लिए अमृतध्वनि छंद अधिक उपयुक्त होता है। पर जहाँ साधारण आक्रमण आदि का वर्णन करना अभीष्ट होता है वहाँ अन्य छंदों से भी काम लिया जा सकता है। आतंक-वर्णन, यश-वर्णन तथा प्रशस्ति आदि में मनहरण का प्रयोग किया जाता है। यह मुक्तक दंडक है। इसको घनाक्षरी अथवा कवित्त भी कहते हैं। भूषण ने इसी छंद का अधिक प्रयोग किया है।

भूषण की शैली

भूषण के वर्णन-विषय है—युद्ध, शिवाजी का प्रताप, शिवाजी की धर्म-परायणता, शिवाजी की दानशीलता, शिवाजी का आतंक, शत्रु-स्त्रियों की दुर्दशा आदि। इन्हीं विषयों के वर्णन में उनकी शैली का प्रादुर्भाव हुआ है। विषय की दृष्टि से उनकी शैली व्यास-प्रधान वर्णनात्मक शैली है। इसमें ओज और प्रसाद गुण का अधिक्य है। लक्षणा और व्यंजना के फेर में न पड़कर भूषण ने शब्दों की अमिथा शक्ति से अधिक काम लिया है। इसलिए उनका यह शैली अत्यन्त स्वाभाविक, सरल और प्रभावोत्पादक है। कहीं-कहीं शब्दों को तोड़ने-मरोड़ने के कारण शैली के प्रवाह में बाधा अवश्य पड़ी है, परन्तु विषय की रोचकता के कारण उसका अनुभव नहीं होता।

काव्य-निरूपण की दृष्टि से भूषण की शैली मुक्तक है। मुक्तक दो प्रकार का होता है : (१) प्रबन्ध-मुक्तक और (२) भाव-मुक्तक। प्रबन्ध मुक्तक में भाव, घटना अथवा कथा, के आश्रित रहते हैं और भाव-मुक्तक में भावों का वेग रहता है। भूषण ने अधिकांश प्रबन्ध-मुक्तक ही लिखे हैं। उनके प्रबन्ध-मुक्तक दो प्रकार के हैं : एक तो वे जिनमें घटनाओं का आश्रय अधिक लिया गया है और दूसरे वे जिनमें घटनाओं अथवा विशिष्ट पात्रों की ओर संकेत कर नायक के गुणों का उत्कर्ष प्रदर्शित किया गया है। इस प्रकार के मुक्तकों में आतंक-वर्णन, यश-वर्णन, दान-वर्णन आदि आते हैं। यश-वर्णन और आतंक-वर्णन की दृष्टि से भूषण की रचनाएँ बेजोड़

हैं। केवल यश-वर्णन के लिए भूषण से पहले किसी कवि ने इतना बड़ा ग्रथ नहीं लिखा। भूषण के यश-वर्णन में एक अनूठापन भी है और वह यह कि उन्होंने नायक के उत्कर्ष के साथ-साथ प्रतिनायक के उत्कर्ष को भी बड़ी सावधानी से चित्रित किया है। यदि वह अपने प्रतिनायक को साधारण व्यक्ति के रूप में चित्रित करते तो न तो नायक के चरित्र का मनोवाञ्छित विकास हो पाता और न शैली में ही बल आता। तुलसी का रावण जिस प्रकार विद्वान, बली और कूटनीतिज्ञ है उसी प्रकार भूषण का नायक भयंकर है। ऐसे भयंकर व्यक्ति से लोहा लेनेवाले को राम की भाँति शक्ति-सम्पन्न और महायोद्धा होना चाहिए। भूषण इस रहस्य से भली भाँति परिचित हैं। इसलिए यश-वर्णन में उनकी शैली निखर उठी है।

यश-वर्णन की भाँति ही भूषण का आतंक-वर्णन ओजस्वी, प्रभावो-पादक और सजीव है। इसका मुख्य कारण भूषण की कवि-कल्पना नहीं, अपितु उनका निजी वास्तविक ज्ञान है। उन्होंने जो कुछ देखा, उसी का चित्रण उन्होंने किया है। जहाँ उन्होंने आतंक से भयभीत शत्रु-नारियों की दुर्दशा का चित्रण किया है वहाँ उनका उद्देश्य नायक के आतंक का प्रभाव मात्र दिखाना है। उनकी यह शैली प्राचीन काव्य-परम्परा से पोषित और काव्योचित है। इससे शैली में बल आया है और कवि को अपना उद्देश्य चरितार्थ करने में सफलता मिली है।

भूषण की शैली की एक विशेषता और है और वह है चित्रोपमता। भूषण दृश्य-चित्रण में बहुत कुशल हैं। युद्ध-वर्णन में उनकी यह कला अधिक प्रस्फुटित हुई है। अपनी इस कला-द्वारा उन्होंने अपने वर्णित विषय का अत्यन्त सुन्दर चित्र उतारा है। देखिए :—

‘चकित चकत्ता चौकि-चौकि उटै बार-बार,
दिल्ली दहसति चितै चाह करषति है।’

× × ×
‘ताव दै दै मूँछन, कँगुरन पै पाँव दै दै,
अरि-मुख घाव दै दै, कूदे परँ कोट मै।’

× × ×

‘रन-भूमि लेटे अधकटे अरसेटे परे,
रुधिर लपेटे पठनेटे फरकत है।’

भूषण की भाषा

भूषण की भाषा ब्रजभाषा है। ब्रजभाषा-व्यवहार की दृष्टि से कवियों की तीन कोटियाँ हैं : एक तो वे जिन्होंने ब्रज के संपर्क में रहकर अपनी रचनाओं में ब्रजभाषा का प्रयोग किया है, दूसरे वे जिन्होंने ब्रजभाषा का गभीर अध्ययन कर उसका प्रयोग किया है और तीसरे वे जिन्होंने युग-परंपरा पालन मात्र के लिए ब्रजभाषा को अपनाया है। भूषण इसी तीसरी कोटि में आते हैं। उन्होंने न तो ब्रज के संपर्क में रहकर ब्रजभाषा सीखी है और न उससे दूर रहकर उसकी शब्दावली का अध्ययन किया है। इसलिए उनकी ब्रजभाषा उखड़ी-पुखड़ी, अशुद्ध और असयत है।

भूषण की ब्रजभाषा में ओज अधिक है। अपनी भाषा में इस गुण की सप्रतिष्ठा करने के लिए उन्होंने ब्रजभाषा के अतिरिक्त राजस्थानी, बुन्देलखण्डी, प्राकृत और विदेशी शब्दों का सहारा लिया है। इस संबंध में हमें यह भी ध्यान में रखना चाहिए कि जिस समय भूषण दक्षिण भारत में अपनी रचनाएँ कर रहे थे उस समय वहाँ उर्दू भाषा जन्म लेकर अपने विकास का पथ खोज रही थी। इसके अतिरिक्त मुसलमानों के अत्यधिक संपर्क के कारण उनकी भाषा अर्थात् फारसी और अरबी के अनेक शब्द जनता की बोलियों में घुल-मिल गए थे। नमाज, जसन, गाजी, रोजा, इजार, हासिल, गुसलखाना, तसबीह, जाबता, गरूर, हरमखाना, खिलवत खाना आदि ऐसे अनेक शब्द थे जिनकी उपेक्षा उस समय नहीं की जा सकती थी। भूषण ने भी इन्हीं शब्दों को अपनाया है, परन्तु एक विशेषता के साथ। विशेषता यह है कि उन्होंने फारसी-अरबी शब्दों का प्रयोग मुख्यतः तद्भव रूप में किया है और वहीं किया है जहाँ उन्होंने मुसलमान-पात्रों का चरित्र-चित्रण किया है। शिवाजी के यश-वर्णन, दान-वर्णन, शील-वर्णन आदि में उनकी ब्रजभाषा फारसी-अरबी के प्रभाव से प्रायः मुक्त है। उदाहरण लीजिए :—

‘मनिमय महल सिवराज के इमि रायगढ मे राजही ।
लखि जच्छ, किअर, सुर-असुर, गन्धर्व हैसनि साजहीं ॥’
अब उनकी फारसी-अरबी शब्दावली से प्रभावित ब्रजभाषा का यह रूप लीजिए :—

‘भूपन सिवाजी गाजा खग से खपाये खल,
खाने-खाने खलन के खेरे भए खीस है ।
खडगी खजाने खरगोस खिलवत खाने,
खीसे खोले खस खान खाँसत खबीस है ॥’

भूषण की भाषा पर कही-कही खड़ीबोली का भी प्रभाव है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘बचेगा न समुहाने, बहलोल खौ अग्राने,
भूषण बखाने दित्त आनि मेरा वरजा ।
तुभते सवाई तेरा भाई सलहेरि पास,
कैद किया साथ का न कोई बीर गरजा ॥
साहिन के साहि उसी औरंग के लीन्हे गढ,
जिसका तू चाकर और जिसको तू परजा ।
साहि का ललन दिली-दल का दलन,
अफजल का मलन सिवराज आया सरजा ॥’

उक्त खड़ीबोली से प्रभावित ब्रजभाषा में क्रिया-पद, सर्वनाम तथा विभक्तियों के रूप खड़ीबोली के हैं। इस से सर्वथा भिन्न उनकी ब्रजभाषा का यह चौथा रूप लीजिए :—

‘दिल्लिय दलन दबाय करि सिवसरजा निरसंक ।
लूटि लियो सूरति सहर बंकककरि अति डंक ॥
बंकककरि अति डंकककरि अस संकककरि खल ।
सोचचचकित भरोचचचलिय विमोचचचख जल ॥
तट्टट्टइमन कट्टट्टिक सोइ रट्टट्ट ठिल्लिय ।
सहदिस दिसि भददबि भइ रह द्दिल्लिय ॥’

यह भूषण की डिगल-प्रधान ब्रजभाषा है जिसका प्रयोग पुस्तक

अन्त के केवल चार अमृतध्वनि छन्दों में किया गया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि भूषण की रचनाओं में उनकी भाषा के चार रूप हैं : (१) शुद्ध ब्रजभाषा, (२) फारसी-अरबी प्रधान ब्रजभाषा, (३) खड़ी बोली प्रधान ब्रजभाषा और (४) डिगल-प्रधान ब्रजभाषा। ब्रजभाषा के इन सभी रूपों में उनका शब्द-चयन स्वस्थ नहीं है। लगता है, उन्होंने दक्षिण के लोगों के लिए एक विशेष प्रकार की भाषा का निर्माण किया है। अपने इस प्रयत्न में उन्हें सफलता अवश्य मिली है, पर इससे वह अपनी ब्रजभाषा का सद्गज माधुर्य खो बैठे हैं।

एक बात और है जो भूषण की ब्रजभाषा के पक्ष में कही जा सकती है। भूषण का युग शृङ्गार रस का युग था। इस रस के प्रयोग में ब्रजभाषा अच्छी तरह खरादी और मॉजी जा चुकी थी। वीर रस में रचनाएँ होती अवश्य थीं; परन्तु बहुत कम। इस रस से संबंधित अन्य रसों में भी इनी-गिनी रचनाएँ होती थी। यदि यह सिद्धान्त सत्य है कि रस के अनुकूल भाषा होनी चाहिए तो यह मानना होगा कि भूषण के सामने वीर रस के उपयुक्त ब्रजभाषा नहीं थी। ऐसी स्थिति में उन्हें दक्षिण भारत के वातावरण के अनुकूल और साथ ही वीर रस के उपयुक्त भाषा का निर्माण करना पड़ा। यह सच है कि वह उबड़-खाबड़ है और उसमें शब्दों का तोड़-मरोड़ भी है, परन्तु वह है वीर रस के उपयुक्त और उसमें पर्याप्त ओज है। उसमें यथा स्थान लोकोक्तियाँ एवं मुहावरों के सुन्दर प्रयोग भी मिलते हैं। 'तारे लागे फिरन सितारे, गढ़धर के', 'तारे सम तारे मूँदि गये तुरकन के', आदि अच्छे मुहावरे हैं। इसी प्रकार 'सौ-सौ चूहे खाय के बिलारी बैठी तप के', 'काल्ह के जोगो कलींते को खप्पर' आदि अत्यन्त चुटीली और सार्थक लोकोक्तियाँ उनकी भाषा में मिलती हैं। इन विशेषताओं के कारण उनकी भाषा खिचड़ी होते हुए भी ओजपूर्ण, चुटीली, प्रभावोत्पादक और अपने उद्देश्य में सफल है।

: ६ :

देवदत्त द्विवेदी

जन्म-सं० १७३० : मृत्यु-सं० १८२४

जीवन-परिचय

देवदत्त का जन्म सं १७३० में हुआ था। उनके पिता पं० बिहारी लाल दुबे काश्यप गोत्री कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे और इटावा के लालपुरा में रहते थे। यही रहकर देवदत्त ने 'भाव-विलास और अष्टयाम की रचना की। कहा जाता है कि २६ वर्ष की अवस्था में वह यहाँ से कुसमरा चले गये। कुसमरा इटावा-फरुखाबाद की सड़क पर इटावा में लगभग ३० मील दूर है। यहाँ देव के समय के कुछ चिह्न अब भी मिलते हैं।

देवदत्त की शिक्षा के सम्बन्ध में कोई बात निश्चयपूर्वक नहीं कही जा सकती, परन्तु सरस्वती के प्रसाद से उन्होंने सोरह वर्ष की अवस्था में ही 'भाव-विलास' और 'अष्टयाम' की रचना की थी। इससे स्पष्ट होता है कि वह अपने समय के प्रतिभा-संपन्न कवि थे। उस समय औरंगजेब का तृतीय पुत्र आजमशाह बड़ा गुणज्ञ और साहित्यानुरागी था। देव ने आरम्भ में उन्हीं का आश्रय ग्रहण किया और उन्हें अपना 'भाव-विलास' और 'अष्टयाम' सुनाया। इससे आजमशाह के दरबार में उनकी धाक जम गई। इस दरबार से उनका संपर्क कुछ दिनों बाद ही छूट गया और उन्होने रेवाड़ी से आगे चर्खी-दादरी के राजा सीताराम (सं० १७५०-१८००) के भतीजे भवानीदत्त वैश्य का आश्रय ग्रहण किया। भवानीदत्त वैश्य भी काव्य-रसिक थे। अपने पितृव्य राजा सीताराम के साथ दिल्ली-दरबार में वह आया-जाया करते थे। इसी अवसर पर देवदत्त से उनका चरिचय हुआ। देवदत्त उनके साथ चर्खी-दादरी आकर रहने लगे। परन्तु यहाँ से भी उन्हें शीघ्र ही नाता तोड़ना पड़ा।

देवदत्त के तीसरे आश्रय-दातादा फरूँद के कुशल सिंह थे। कुशल सिंह सेगर क्षत्रिय थे। फरूँद उनके रियासत की राजधानी थी। देवदत्त

उनके आश्रय में लगभग स० १७६५ तक रहे। इसके पश्चात् वह कई वर्षों तक अच्छे आश्रय-दाता की खोज में इधर-उधर भटकते रहे। अन्त में स० १७८३ क आस-पास राजा भोगीलाल से उनकी भेट हुई। राजा भोगीलाल कहीं के राजा नहीं थे, पर वह धनी और गुणज्ञ अवश्य थे। उनसे देवदत्त की खूब निभी। उन्हें पाकर देवदत्त अपने सभी आश्रय-दाताओं को भूल गये, परन्तु दुर्भाग्यवश वह उनके साथ भी अधिक दिनों तक न रह सके। इस समय तक वह काफी प्रौढ़ हो चुके थे। फिर भी उन्हें आश्रय-दाता की आवश्यकता तो थी ही। कहा जाता है कि इस समय उन्होंने मर्दानसिंह के पुत्र उद्योतसिंह का आश्रय ग्रहण किया। उद्योतसिंह वैस छत्रिय थे और इटावा के निकट ब्योड़िया खेरा के जागीदार थे। 'सुजान विनोद' से यह भी ज्ञात होता है कि भवानीदत्त के भाई लाला पातीराम के पुत्र सुजानमणि भी उनके आश्रय-दाता थे।

देवदत्त के अंतिम आश्रय-दाता थे अबाद उल्ला खाँ के पुत्र पिहानी-निवासी अकबर अली खाँ। अकबर अली खाँ प्रतापी, वीर और काव्य-प्रेमी थे। अपनी आर्थिक परिस्थितियों से विवश होकर ही देवदत्त ने उनका आश्रय ग्रहण किया था। उस समय उनकी अवस्था लगभग ६४ वर्ष की थी। अपनी इतनी अधिक अवस्था में उन्होंने अपने घर से दूर रहना उचित नहीं समझा। इसलिए वह उचित पुरस्कार प्राप्त कर कुसमरा लौट आये और वही स० १८२४ में उनका स्वर्गवास हुआ।

देव की रचनाएँ

जनश्रुति के अनुसार देवदत्त के ग्रन्थों की संख्या ५२ अथवा ७२ बताई जाती हैं, परन्तु आजकल उनके कुल १८ ग्रंथ प्राप्य हैं। इनमें से भी केवल १२-१३ ग्रन्थ ही मुद्रित हैं। 'भाव-विलास' (सं० १७४६) उनका पहला ग्रन्थ है। इसमें पाँच विलास हैं जिनमें से प्रथम चार में केवल शृंगार रस का ही सर्वांग विवेचन किया गया है। पाँचवें विलास में अलंकारों का वर्णन है। देवदत्त ने कुल ३६ अलंकार माने हैं। अष्टयाम (सं० १७४६) उनकी दूसरी रचना है। इसमें नायक-नायिका के अष्टयाम अर्थात् चौसठ घड़ी के विविध विलास का क्रमबद्ध विवरण है। तीसरा ग्रन्थ भवानी-विलास

है। यह अनुमानतः स० १७५०-५५ के बीच की रचना है। इसका विषय नायिका-भेद है जो आठ विलासों में विभाजित किया गया है। भवानीदत्त वैश्य के नाम पर इसका नाम 'भवानी-विलास' रखा गया है। शिवाष्टक (सं० १७५५) चौथा ग्रन्थ है। इसमें शिवजी की स्तुति के केवल ८ कवित्त हैं। यह देवदत्त की सबसे हलकी रचना है। प्रेम तरंग (सं० १७६०) भी नायिका-भेद संबंधी ग्रन्थ है, परन्तु इसकी जो प्रति प्राप्य है वह अपूर्ण है। कुशल-विलास कुशलसिंह के आश्रय-काल की रचना है। इसका वर्ण-विषय भी नायिका-भेद ही है। जाति विलास (सं० १७८०) में जाति, वास तथा देश के क्रम से नायिका-भेद का वर्णन है। रस-विलास (सं० १७८२) भोगीलाल के आश्रय-काल की रचना है। इसमें भी नायिका-भेद है। अधिकांश छंद 'भावानी विलास' और 'जाति-विलास' से लिए गए हैं। प्रेमचन्द्रिका में प्रेम का वर्णन है। यह देव का अत्यन्त सरस ग्रंथ है। सुजान-विनोद (सं० १७६५) में ऋतुओं के अनुसार नायिका-भेद का वर्णन है। यह देव का प्रौढ़तम ग्रन्थ है। राग-रत्नाकर संगीत का लक्षण-ग्रन्थ है। शब्द-रसायन (सं० १८००) रीति-ग्रन्थ है। इसकी रचना से देव के आचार्यत्व का आभास मिलता है। यह उनका सर्वोत्कृष्ट ग्रन्थ है। देव-चरित्र एक खण्ड काव्य है जिसमें कृष्ण-चरित्र का वर्णन है। देव-माया-प्रपंच नाटक 'प्रबोध-चन्दोद्वय' की शैली पर लिखा गया पद्य-बद्ध नाट्य रूपक है। देव-शतक में देव के दार्शनिक भाव हैं जो उनकी अनुभूति के सयोग से काव्यमय हो गए हैं। सुख-सागर-तरंग का वर्ण-विषय सागोपाग भृंगार है जिसके अन्तर्गत नायिका-भेद का विस्तृत वर्णन है। इन ग्रंथों के अतिरिक्त उनके कुछ और ग्रन्थ कहे जाते हैं, परन्तु वे अप्रामाणित और सदिग्ध हैं।

देव का समय

इस प्रकार हम देखते हैं कि देव अपने समय के अत्यन्त प्रतिभा-सम्पन्न कवि थे। साहित्यिक दृष्टि से उनका समय उनकी काव्य-प्रतिभा के सर्वथा अनुकूल था। उनके समय तक भृंगार-काल की विभिन्न शैलियों परिपक्व हो चुकी थीं और ब्रजभाषा का साहित्यिक रूप स्थिर हो चुका था। केशव, बिहारी, मतिराम, भूषण आदि के आचार्यत्व की छाप हिन्दी-साहित्य

पर लग चुकी थी और रीति-ग्रन्थों की मर्यादाएँ निश्चित हो चुकी थीं। अलंकारों और रसों की खूब छान-बीन हो चुकी थी। इसलिए देव का कार्य अपने पूर्ववर्ती कवियों की अपेक्षा सरल था। उनके सामने भक्त और शृंगार-काल की उत्कृष्ट शैलियाँ थीं, उच्च भाव थे, गंभीर विचार थे। उनकी प्रतिभा ने इस साहित्यिक-सामग्री का भलीभाँति उपयोग किया और इस पर अपनी मौलिकता एवं अध्ययन की गहरी छाप लगाई। उनकी मृत्यु के बाद उनके-जैसा प्रतिभाशाली कवि हिन्दी को फिर नहीं मिला।

परन्तु साहित्यिक क्षेत्र में इतना महत्व प्राप्त करते हुए भी देवदत्त को अपनी जीवन-परिस्थितियों से कभी सन्तोष नहीं हुआ। उन्हें आठ दिन नए-नए आश्रयदाता की खोज में इधर-उधर भटकना पड़ा। १६ वर्ष की अल्पवस्था से ६४ वर्ष की अवस्था तक वह बराबर ऐसे राजा का आश्रय खोजते रहे जो उनकी काव्य-प्रतिभा को समाहृत कर उन्हें आर्थिक संकटों से मुक्त करे, परन्तु उनके दुर्भाग्य से उन्हें उनके मनोनुकूल कोई आश्रय-दाता नहीं मिला। कहा जा सकता है कि वह स्वाभिमानी और मनमौजी थे। परन्तु उनके मन की ये वृत्तियाँ ही उनके मार्ग में बाधक नहीं थी। राजनीतिक दृष्टि से भी उनका समय अत्यन्त असन्तोषजनक था। हिन्दी के साहित्यिक रंगमंच पर उनका अविर्भाव ऐसे समय में हुआ था जब मुगल-साम्राज्य अपने उतार पर था। औरंगजेब की राजनीतिक एवं कट्टर धर्म-नीति के कारण हिन्दू तथा शिया-संप्रदाय के मुसलमानों में इतना बोभ उत्पन्न हो गया था कि उसे दमन करना कठिन हो गया था। पंजाब में सिक्खों और दक्षिण में मराठों की विद्रोह-भावना उग्र रूप धारण कर चुकी थी। औरंगजेब की मृत्यु के पश्चात् उसके पुत्रों में राजसिंहासन के लिए जो गृह-युद्ध हुआ उसने राजनीतिक परिस्थितियों को और भी भयंकर बना दिया। केन्द्रीय शक्ति के अभाव में सब को अपनी-अपनी जान के लाले पड़ गये। यह देखकर यूरोपीय शक्तियों को उभरने का अवसर मिला जिससे सारा वातावरण और भी विषाक्त हो उठा। ऐसी राजनीतिक परिस्थिति में हिन्दी-साहित्य की उन्नति के सभी द्वार बन्द हो गये। देवदत्त को इसीलिए भटकना पड़ा। केशव, बिहारी, भूषण, पद्माकर आदि

देवदत्त की अपेक्षा अधिक सौभाग्यशाली थे। उनका समय मुगल-साम्राज्य के उत्कर्ष का समय था। भूषण यद्यपि औरंगजेब के समय में ही हुए थे तथापि महाराष्ट्र-प्राण शिवाजी का सहयोग एवं आश्रय उन्हें प्राप्त था। परन्तु देव के समय में कोई ऐसा राजा नहीं था जो काव्य-प्रेमी होने के साथ-साथ दानी भी हो। फलतः देवदत्त के साथ ही साहित्यिक क्षेत्र में आश्रय-दाताओं की परम्परा भी उठ गई।

देव का व्यक्तित्व

देवदत्त की जीवन-परिस्थितियाँ तत्कालीन विषाक्त राजनीतिक वातावरण के कारण उनकी प्रतिभा के विकास के लिए भले ही उपयुक्त न रही हों, परन्तु इससे वह कभी हताश नहीं हुए। वह सरस्वती के भक्त और अपने समय के वाक्सिद्ध कवीश्वर थे। उनका स्वाभिमान सदैव जाग्रत रहता था। उनकी जीवन-दृष्टि गभीर और पैनी थी। वह बड़ी सज-धज से रहते थे। वह स्वयं रूपवान् थे और जीवन में सौंदर्य की खोज करते रहते थे। उनकी प्रकृति स्पष्टतः शृङ्गारिक थी, परन्तु उनमें ओझी प्रकार की शृङ्गारिकता नहीं थी। उनमें राग के साथ वैराग्य की गहरी भावना भी थी। राधा-कृष्ण के प्रति उनका सच्चा अनुराग था। अपने विषय के वह पूर्ण पंडित भी थे। काव्य-सास्त्र के अतिरिक्त ज्योतिष, वेदान्त, संगीत, आयुर्वेद और वैष्णव-साहित्य के वह अच्छे ज्ञाता थे। पौराणिक कथाओं में उनकी विशेष आस्था थी। मानव-प्रकृति में भी उनकी गहरी पैठ थी। लोक व्यवहार में भी वह निपुण थे। वह हर तरह के लोगों के संपर्क में आ चुके थे। इसलिए वह मानव-गुण के सच्चे पारखी भी थे। धन के लोभ से उन्होंने कभी किसी की प्रशंसा नहीं की और न किसी की प्रशंसा में उन्होंने किसी ग्रन्थ की ही रचना की। वह भारती के सच्चे उपासक थे। वह धन कमाकर सम्पन्न बनने के लिए आश्रय-दाता की खोज में नहीं रहते थे, वह उनकी खोज करते थे अपनी जीवन-परिस्थितियों को अपनी काव्य-प्रतिभा के उपयुक्त बनाने के लिए। इसलिए वह बहुत दिनों तक किसी के यहाँ टिक भी नहीं सके। यदि किसी आश्रय-दाता ने उनकी किसी रचना पर प्रसन्न हो कर उन्हें इतना पुरस्कार दे दिया जो कुछ दिनों तक उनके

जीवन-निर्वाह के लिए पर्याप्त हो गया तो वह चुपचाप अपने घर लौट आए या फिर किसी लम्बी-यात्रा पर निकल पड़े। ऐसा था उनका व्यक्तित्व ! आर्थिक दृष्टि से उन्हें जो भी कठिनाइयाँ सहन करनी पड़ीं हो, पर इसमें शक नहीं कि उन्होंने उन कठिनाइयों से आक्रान्त होकर कभी घुटने नहीं टेके। वह आजन्म पुरुषार्थी बने रहे।

देव की काव्य-साधना

शृङ्गार-कालीन ब्रजभाषा के कवियों की शृंखला में देवदत्त एक अंतिम कड़ी थे। इसलिए हमें उनकी रचनाओं में उनके समय की संपूर्ण सामग्री एक साथ मिल जाती है। मौटे तौर पर उनकी रचनाओं के तीन पक्ष हैं : (१) शृङ्गारिक पक्ष (२) दार्शनिक पक्ष और (३) आचार्य-पक्ष। शृङ्गारिक पक्ष के अन्तर्गत 'अष्टयाम', 'जाति-विलास', 'रस-विलास', 'सुजान-विनोद', 'सुख-सागर तरंग', 'देव-चरित', 'प्रेम-चन्द्रिका' आदि की गणना की जा सकती है। इसी प्रकार 'देव-माया-प्रपञ्च' तथा 'देव शतक' में दार्शनिक पक्ष को स्थान मिला है। 'भवानी-विलास', 'भाव-विलास' और 'शब्दर-सायन' साधारणतः रीति-ग्रंथ हैं। शैली की दृष्टि से 'देव-माया प्रपञ्च' नाट्य रूपक, 'देव चरित्र' खण्ड काव्य और शेष सभी मुक्तक हैं।

(१) प्रेम-निरूपण—देवदत्त मुख्यतः शृङ्गार और प्रेम के कवि हैं। उनकी रचनाओं का सन्देश प्रेम का सन्देश है। अपनी 'प्रेम-चन्द्रिका' में उन्होंने प्रेम का अत्यन्त सजीव वर्णन किया है। उसमें प्रेम का लक्षण, उसका स्वरूप, उसका महात्म्य, उसके विविध भेद आदि विषयों पर उनकी सहज प्रतिभा का चमत्कार देखने योग्य है। परन्तु वह उस प्रेम के गायक नहीं है जो वासना जन्य होता है। अपनी रचनाओं में उन्होंने विशुद्ध प्रेम को ही अधिक महत्व दिया है। इस प्रकार के प्रेम में उषाकाल की प्रभा का प्रभाव होता है और इसका आदर्श होता है दो आत्माओं का एक हो जाना। स्वार्थ का अभाव ही इसकी विजय है। यह सुन्दर, सत्य, सर्वव्यापी और अविनाशी भी है। देव कहते हैं :—

‘मोहि मोहि मन भयो मोहन को राधिकामय,
राधिका हू मोहि-मोहि मोहनमयी भई।’

अस्वाभाविकता नहीं, उछल-कूद नहीं, उफान नहीं। वह है संयत, सीमि और मर्यादापूर्ण।

देव ने प्रेम के सहायक मन और नेत्र का भी आकर्षक वर्णन किया है। वह मानवी प्राकृति के सच्चे पारखी थे। उन्होंने मन और नेत्र के विविध गतियों पर गम्भीरतापूर्वक विचार किया था। इसीलिए वह उनვე चित्रण में सफल भी हुए। वह अपने मन के सच्चे मित्र थे। इसलिए वह कहते हैं:—

‘मोहि मिल्यौ जब तैं मन-मीत, तर्जी तब तैं सबतैं मै मितार्ई।’

देव अपने इसी मन-मीत के कारण कितना आश्रयदाता के मित्र नहीं बने। ऐसा स्वामामिनी था उनका मन। फिर भी उन्होंने अपने मन को कभी माणिक के रूप में और कभी दलाल के रूप में चित्रित किया है। उन्होंने उसको चेतावनी भी दी है और उसकी कोमलता की मोम, नवनीत एवं घृत से तुलना की है। उन्होंने उसकी चंचलता, विषय-तन्मयता आदि वृत्तियों का भी सजीव चित्रण किया है। विषयासक्त मन की उन्होंने घोर निन्दा की है। इस प्रकार उन्होंने मन के विविध रूपों पर प्रकाश डाल कर अपनी प्रगाढ़ काव्य-चातुरी का परिचय दिया है।

नेत्रों के वर्णन में भी उनकी काव्य प्रतिभा का हमें ज्वलन्त उदाहरण मिलता है। कविगण प्रायः जिन-जिन पदार्थों से नेत्र की उपमा देते हैं उन सभी से उन्होंने एक ही स्थान पर उपमा दे दी है। उन्होंने अपने नेत्र-वर्णन में आँखों से सखी का भी काम लिया है। उनकी अंखियाँ कहीं मधुमन्त्रिका हैं तो कहीं मतंगः—

‘सखियाँ हैं मेरी अंखियाँ न सींचतीं, तौ,
याही रतियाँ मै जाती छतियाँ छट्टक हैं।’

× × ×
‘वेगि ही बूढ़ि गईं पंखियाँ, अंखियाँ मधु की मखियाँ भई मेरी।’

× × ×

‘देव’ दुख मोचन सकोच न सकत चलि,

लोचन अचल ये मतंग मतवारे है।’

(२) बाह्य दृश्य-चित्रण—देव का विचार-क्षेत्र बहुत ही विस्तृत है। उनके काव्य की इति-श्री संयोग और वियोग के वर्णन से ही नहीं हो जाती। उनकी रचनाओं से हमें उनके संसार-ज्ञान का भी यथेष्ट परिचय मिलता है। इसका कारण है उनकी बहुदर्शिता। उनका दृष्टि-क्षेत्र उनके परवर्ती कवियों की अपेक्षा अत्यन्त विस्तृत था। उन्होंने भारत के विभिन्न प्रान्तों का भ्रमण किया था। इसलिए उनका तत्सम्बंधी अनुभव काल्पनिक न होकर वास्तविक था। नारी के बाह्य सौन्दर्य से प्रभावित होकर उन्होंने प्रत्येक देश की युवतियों का जैसा मोहक वर्णन किया है वह अन्यत्र दुर्लभ है। उन्होंने अपनी यात्राओं में केवल धनी लोगों के प्रसादों में ही सौन्दर्य नहीं देखा, निर्धन की झोपड़ियों में भी उसकी आभा देखी। वह समदर्शी थे। निम्न-श्रेणी की जातियों में भी वह एक सत्कवि के समान कविता-सामग्री प्राप्त कर सकते थे। इसीलिए उन्होंने जहाँ कश्मीर की सुन्दरी का वर्णन किया वहाँ एक कहारिन के हाव-भाव भी उनकी पैनी दृष्टि से न बच सके।

ऋतुओं का वर्णन भी देव की रचनाओं में हुआ है। उनका ऋतु-वर्णन काव्य-परम्परा के अनुकूल और अत्यन्त उत्कृष्ट है। उनके 'अष्टयाम' में घड़ी पहर तक का विशद विवेचन किया गया है। उत्सवों का वर्णन भी हमें उनकी रचनाओं में मिलता है। उन्होंने प्रकृति के चित्र भी बड़ी सफलतापूर्वक अंकित किए हैं। बाह्य जगत के इन विशद व्यापारों के साथ-साथ उनकी दृष्टि साधारण बातों के ओर भी गई है। पतंग उड़ाना, फिरकी का नाचना, आतशबाजी का छूटना, बरात का सत्कार, हिन्दू घरों के रीति-रिवाज आदि का उन्हें अच्छा ज्ञान है। उनकी निरीक्षण-शक्ति अद्भुत है। अपनी इस शक्ति के बल पर उन्होंने रूप, हाव-भाव, अनुभाव आदि के अत्यन्त सुन्दर चित्र अंकित किए हैं। कुछ सुन्दर चित्र लीजिए :—

‘नैननि हँसाइ, नेकु नीबी उकसाइ, हँसि,
ससि-सुखी सकुचि, सरोबर ते निकसी ।’

×

×

×

‘एक कर आती कर ऊपर ही धरे, हरे—

हरे पग धरै ‘देव’ चलै चित चोरि-चोरि ।

दूजे हाथ साथ लै सुनावति वचन, राज—

हंसन चुगावति मुकुट-माल तोरि-तोरि ॥’

शृङ्गार-काल के कवियों ने प्रकृति को मुख्यतः उद्दीपन के रूप ही चित्रित किया है। इसलिए उनकी दृष्टि षट् ऋतु और बारहमासे आगे नहीं बढ़ सकी। देवदत्त ने भी ‘सुजान-विनोद’ और ‘सुख-सागर-तरंग’ में षट् ऋतुओं और बारहमासे का वर्णन शृङ्गार-कालीन परंपरा के अनुसार ही किया है, परन्तु उन्होंने इस परंपरा से मुक्त होकर कहीं-कहीं प्रकृति के सहज सौंदर्य के चित्र भी उतारे हैं। उदाहरण के लिए पंक्तियाँ लीजिए :—

‘रंगराती हरी हहराती लता
भुकि जाती समीर के झूकनि सों।’

× × ×

‘सुधा के सरोवर-सों अम्बर उदति ससि,
मुदित मराल मनु पैरिबे को पैठ्यो है ।

बेला के विमल फूल फूलत समूल मानो,

गगन ते उडि उडुगण-गण बैठ्यो है ॥’

(३) दार्शनिक विचार—देवदत्त की रचनाओं में दार्शनिक तत्त्व भी मिलते हैं। अपनी उठती जवानी में उन्होंने शृङ्गार को अपनाया, पर जीवन की सध्या में उन्होंने वैराग्य के गीत गाए हैं। उनकी कविता में ईश्वर-सम्बन्धी ज्ञान और मत-मतान्तरों के सिद्धान्तों का स्पष्टीकरण भी मिलता है। अपने ‘देव चरित्र’ में उन्होंने ईश्वर के अवतार और साकारोपासना का विशद विवेचन किया है। ‘देव-माया-प्रपञ्च-नाटक’ भी उनकी एक दार्शनिक रचना है। ‘वैराग्य शतक’ में निराकारोपासना और वेदान्त का निदर्शन भलीभाँति किया गया है। ईश्वर का विराट रूप उनकी इस रचना में देखने योग्य है। इस प्रकार हम देखते हैं कि शरीर की आराधना करते हुए भी वह आत्मिक सत्ता की ओर बढ़े हैं। वह संसार को उपदेश देते हैं कि पार्थिव

सौन्दर्य पर स्वर्गीय सौन्दर्य की छाप अवश्य होनी चाहिए। उनकी रचनाओं में जगत् की अनित्यता का उपदेश है, और श्रान्त जीव को पार्थिव सौन्दर्य की आराधना से हटाकर लोकोत्तर सौंदर्य में लीन कर देने की शक्ति है।

देवदत्त का वैराग्य उनके सहज आत्म-चिन्तन का परिणाम नहीं है। वह परिस्थिति-जन्य है। अपनी जीवन-परिस्थितियों से ऊबकर ही वह वैराग्य की ओर झुके दिखाई देते हैं। निम्न पंक्तियों में उनकी खीज देखिए। अपने मन को धिक्कारते हुए वह कहते हैं :—

‘ऐसो जो हो जानतो कि जैहै तू विपै के संग’

ऐरे मन मेरे हाथ-पाँव तेरे तोरतो ।

आज लौ हो कत नर-नाहन की नाहीं सुनि,

बेह सों निहारि हारि बदन निहोरतो ॥

चलन न देतो ‘देव’ चंचल अचल करि’

चाबुक चिताउनीनि मारि मुँह मोरतो ।

भारो प्रेम-पाथर नगारो दै , गेर तँ बांधि,

राधावर-बिरद के बारिध मे बोरतो ॥’

मन को इस प्रकार धिक्कारने का एक उदाहरण और लीजिए :—

‘हाय कहा कहौं चंचल या मन की गति मे मति मेरी भुलायनी ।

हौ समुझाय कियो रस-भोग न ‘देव’ तऊ तिसना बिनसानी ॥

दाडिम, दाख, रसाल, सिता, मधु, ऊख पिये औ पियूष-से पानी ।

पै न तऊ तरुनी-तिय के अघरान के पीवे की प्यास बुझानी ॥’

देवदत्त का आत्म-चिन्तन परिस्थिति-जन्य होते हुए भी गंभीर और गहन है। माया-मोह से अंधा होकर विषयो के पीछे दौड़नेवाले मन को उनकी यह फटकार देखिए :—

‘आपुन काल के जाल परयो अरु चाहत और की राज-सिरी को ।’

देवदत्त की रचनाओं में दार्शनिक विचारों के अतिरिक्त भक्ति-भावना को भी स्थान मिला है। उन्होंने राधा-कृष्ण और सीता-राम दोनों का गुणगान किया है। उदाहरणार्थ उनका यह छंद लीजिए :—

‘धाए फिरौ ब्रज मैं, बधाए नित नन्द जूके,
 गोपिन सधाए नचौ गोपन की भीर मैं ।
 ‘देव’ मति मूढ तुम्हे ढूँढै कहाँ पावै, चढे—
 पारथ के रथ, पैठे जमुना के नीर मैं ॥
 आंकुस ह्वै दौरि हरनाकुस को फारयो उर,
 साथी न पुकारयो, हते हाथ हिय तीर मैं ।
 बिदुर की भाजी, बेर भीलनी के खाय,
 विप्र-चाउर चवाय, दुरे द्रौपदी के चीर मैं ॥’

विभिन्न मत-मतांतरों के विचारों का वर्णन ‘देव-माया-प्रपंच’ नाटक में अधिक है। ‘वैराग्य-शतक’ में भगवान के विश्व-रूप एवं वेदान्त-तत्त्व का स्पष्टीकरण हुआ है। ‘देव-चरित्र’ में गधा-कृष्ण की परम मनोरम भाँकियाँ अंकित की गई हैं। भगवान राम उनकी दिव्य-दृष्टि में क्या है— यह भी देख लीजिए :—

‘तुही पंच तत्त्व, तुही सत्त्व, रज-तम तुही,
 थावर औ जंगम जितेक भयो भव मैं ।
 तेरे ये बिलास लौटि तोही मैं समाने, कछु—
 जान्यो न परत, पहिचान्यो जब-जब मैं ॥
 देख्यो नहीं जात, तुही देखियत जहाँ-तहाँ,
 दूसरोन देख्यो, ‘देव’ तुही देख्यो अब मैं ।
 सबकी अमर-मूरि, मारि सब धूरि करै,
 दूरि सबही ते, भरपूरि रह्यो सब मैं ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि देव के काव्य की अपनी एक दिशा है जो शृंगार-कालीन प्रभाव ग्रहण करते हुए भी शृंगार-काल से भिन्न है। सच तो यह है कि उन्होंने अपने काव्य में भक्ति-काल और शृंगार-काल दोनों के प्रभावों को एक साथ समन्वित किया है। जीवन के सभी पहलुओं का चित्रण उनकी रचनाओं में नहीं है, परन्तु हमें यह मानने में संकोच नहीं होता कि उन्होंने जीवन के जिस पहलू को स्पर्श किया है उसका उन्होंने

भव्य चित्र उतारा है। उनका काव्य जीवनपरक काव्य है जिसमें कबीर से पद्माकर तक की सभी भाव-धाराएँ सजग हो उठी हैं।

देव का आचार्यत्व

देवदत्त अपने समय के आचार्य भी हैं। काव्य-कला के सच्चे पारखी होने के नाते उनके आचार्यत्व में अपनापन है। इसमें सन्देह नहीं कि उन्होंने अपने आचार्यत्व को प्रतिष्ठापित करने के लिए संस्कृत-साहित्य से सामग्री ग्रहण की है, परन्तु उसे उन्होंने अपनी मौलिकता की खराद पर चढ़ाकर उसपर अपनी मुद्रा अंकित कर दी है। उनकी रचनाओं में संस्कृत-साहित्य की जो भी सामग्री मिलती है वह है अपने सहज सौंदर्य के कारण। देव ने अपने पाण्डित्य-प्रदर्शन के लिए कोंरे अनुवाद रूप में उसे नहीं अपनाया है। 'शब्द-रसायन' उनके आचार्यत्व का यथेष्ट प्रमाण है। इस ग्रन्थ में उन्होंने शब्द-शक्ति पर विचार किया है, परन्तु उनकी विचार-शैली प्राचीन आचार्यों से भिन्न है। संस्कृत-साहित्य में आचार्यों ने शब्द की तीन शक्तियाँ मानी हैं जिनके नाम हैं : (१) अभिधा (२) लक्षणा और (३) व्यञ्जना। देव ने इनके साथ 'तात्पर्य्य वृत्ति' का भी उल्लेख किया है। 'तात्पर्य्य वृत्ति' का अर्थ है, वाक्य के भिन्न पदों के वाच्यार्थ को एक में सम्मिलित कर देना। प्रकाशान्तर से यह भी अभिधा शक्ति है, परन्तु यह वाक्यगत है। इसी प्रकार उन्होंने नव रस के स्थान पर छः रस ही माने हैं, परन्तु रसराज शृङ्गार ही को माना है। इसके अतिरिक्त उन्होंने रस के सम, शत्रु और मित्र की कल्पना भी की है। अपने 'भवानी-विलास' नामक ग्रन्थ में उन्होंने वीर रस के तीन ही भेद किए हैं : (१) युद्धवीर, (२) दयावीर और (३) दानवीर। धर्मवीर की गणना उन्होंने नहीं की है। संस्कृत के आचार्य चौतीस सचारी भाव मानते हैं, परन्तु देव चौतीस। उनका चौतीसवाँ सचारी भाव है, छल। अपने 'भाव-विलास' में उन्होंने दो प्रकार के रसों की कल्पना की है : (१) लौकिक और (२) अलौकिक। अलौकिक रसों को उन्होंने स्वप्न, मनोरथ तथा उपनायक और लौकिक रसों को परम्परागत नव भेदों में विभक्त किया है। शृङ्गार रस के भी उन्होंने भेद-विभेद किए हैं।

इसी प्रकार देव की अलङ्कार-योजना भी संस्कृत-साहित्य के

आचार्यों से भिन्न है। अपने 'भाव विलास, मे उन्होंने ३६ अलङ्कारों और अपने 'शब्द-रसायन' मे ७० अलङ्कारों का ही अस्तित्व स्वीकार किया है, उपमा अलङ्कार का निरूपण उन्होंने सविस्तर और अन्य अलङ्कारों का सन्क्षेप मे। उन्होंने अपने पिगल मे छन्दों का निरूपण भी बड़ी सुन्दरता से किया है। चित्र-काव्य के अन्य अंग मेरु, मर्कटी, पताका आदि से भी उनका परिचय है।

शृङ्गार-कालीन परम्परा के अनुसार उन्होंने नायिका-भेद भी लिखा है। 'सुख-सागर-तरङ्ग', 'सुजान-विनोद', 'भाव-विलास', 'भवानी-विलास', 'कुशल-विलास', 'प्रेमतरङ्ग', 'रस-विलास' आदि मे उन्होंने नायिकाओं का वर्णन अपने निजी दृष्ट से किया है। उनके नायिका भेद मे वास्तविकता अधिक और कल्पना कम है। उनकी दृष्टि मे नायिका वह स्त्री है जो यौवन, रूप, कुल, प्रेम, शील, गुण, वैभव और भूषण से सम्पन्न हो। ऐसी स्त्री ही अष्टांगवती नायिका कहलाती हैं। इस दृष्टि से उनकी आदर्श नायिका है—स्वकीया। परकीया मे कुल और शील का अभाव रहता है तथा सामान्या मे शील, कुल, प्रेम और वैभव का। 'भवानी-विलास' मे उन्होंने लिखा है:—

‘भूषण, जोबन, रूप, गुण, विभव, शील, कुल, प्रेम।

आठौ अंग स्वकियाहि के, परकिय बिन कुल-नेम ॥

सामान्या बिन शील, कुल, प्रेम विभौ पहिचान।

भूषण, जोबन, रूप, गुण सहित उत्तमा जान ॥’

देवदत्त का नायिका-भेद-वर्णन अत्यन्त समृद्ध है। शृङ्गार-काल के अन्य कवियों ने जहाँ कर्म, काल, गुण, वयः क्रम, दशा और जाति के अनुसार नायिका-भेद का वर्णन किया है वहाँ देवदत्त ने इनके अतिरिक्त देश, प्रकृति, सत्व और अश के आधार का भी ग्रहण किया है। इस प्रकार उनका नायिका-भेद वर्णन परम्परागत न होकर मौलिक है और इससे उनके आचार्यत्व का प्रमाण मिलता है।

देव की रस-योजना

देवदत्त अपने समय के रसवादी आचार्य हैं। उनकी रस-योजना उनकी अपनी योजना है। अपने ग्रन्थ 'भाव-विलास' मे उन्होंने जीवन के

चार पदार्थों में सबसे प्रथम स्थान 'धर्म' को दिया है। 'धर्म' से 'अर्थ' की उत्पत्ति होती है और 'अर्थ' से 'मुख' की। उनकी दृष्टि में 'मुख' का सर्वस्व है 'रस' जिसका कारण भाव है। 'रस' नौ होते हैं, परन्तु उन्होंने 'भाव-विलास' में केवल शृंगार का ही विशद विवेचन किया है। इस दृष्टि से शृङ्गार-काल के वह प्रतिनिधि आचार्य हैं। शृङ्गार रस का जितना विस्तृत विवेचन उन्होंने किया है उतना अन्य किसी कवि ने नहीं किया है। उनका शृङ्गार-विवेचन स्वीकृत शास्त्र-मत के अनुकूल ही है। यदि कुछ अन्तर है तो केवल इतना कि जहाँ संस्कृत के आचार्यों ने उग्रता, आलस्य, मरण और जुगुप्सा संचारियों को शृङ्गार का पोषक नहीं स्वीकार किया है वहाँ देव ने उन्हें उसके संचारियों के अन्तर्गत मान लिया है। इस प्रकार नौ रसों में उन्होंने तीन रस—शृङ्गार, वीर और शान्त—ही मुख्य माने हैं और शेष रसों को इन्हीं के अन्तर्गत स्वीकार किया है। उक्त तीन रसों में भी उनकी दृष्टि से शृङ्गार मुख्य है और इसके अन्तर्गत ही शेष दो का अन्तर्भाव हो जाता है।

शृङ्गार का रस-राजत्व सिद्ध करने के लिए उन्होंने अपना तर्क भी प्रस्तुत किया है। उनका कहना है कि संसार में सर्वत्र 'काम' की ही महत्ता है। साधना, मुक्ति और योग—इन तीनों का मूल 'काम' ही है। 'काम' से उनका अभिप्राय विषय-भोग नहीं, अपितु प्रेम है। इसलिए उन्होंने प्रेम को ही शृंगार का मूल माना है और कहा है कि जब तक दम्पति में प्रेम वर्तमान रहता है तभी तक शृङ्गार का परिपाक सम्भव है। कहने का तात्पर्य यह कि प्रेम-युक्त कामुकता ही वास्तविक 'रति' है। इसके अभाव में जो शृङ्गार है वह वास्तविक शृङ्गार नहीं, अपितु शृंगाराभास है। प्रेम-हीन कामुकता की उन्होंने निन्दा की है और कहा है :—

‘प्रेम-हीन त्रिय वेश्या है सिंगाराभास ।’

इस प्रकार देवदत्त की शृङ्गार-भावना शुद्ध शृङ्गार-कालीन नहीं है। शृंगार-काल के कवियों तथा आचार्यों ने जहाँ 'रति' से वासना-प्रधान प्रेम का अर्थ ग्रहण किया है वहाँ देवदत्त ने उसे सात्विक में अपनाया है। क्या संयोग और क्या वियोग—शृङ्गार के दोनों पक्षों के वर्णन में उनका

यही दृष्टिकोण व्यक्त हुआ है। ऐसी स्थिति में यदि शृङ्गार-कालीन कवियों से उनकी तुलना की जाय तो वह न तो बिहारी के वर्ग में आएँगे और न घनानन्द के वर्ग में। बल्कि उनका स्थान बिहारी और घनानन्द के बीच का स्थान होगा। अपनी इस स्थिति के कारण वह शृङ्गार-कालीन कवियों में अनन्य है। उनके सयोग-वर्णन का एक उदाहरण लीजिए :—

‘लागि प्रेम-डोरि खोरि सकरी हूँ कडी आइ,
नेह सों निहोरि जोरि आली मनमानती ।
उन्ते उताल ‘देव’ आये नन्दलाल, इत—
सौहै भई बाल नव लाल सुख सानती ॥
कान्ह कह्यो टेरिकै ‘कहाँ ते आई, को है तुम ?
लागती हमारे जान कोई पहिचानती ।’
प्यारी कह्यो फेरि सुख, हेरि जु चलेई जाहु,
हमै तुम जानत, तुरहै हूँ हम जानती ॥’

राधा-कृष्ण के मिलन में परिहास को कैसी सुन्दर योजना है। देव का मिलन-वर्णन अत्यन्त शुद्ध-सात्विक और संयत है। उसमें छीना-रूपटी और वासना-जन्य कामुकता का अभाव है। इसी प्रकार उनका विरह-वर्णन भी मर्यादानुकूल है :—

‘बरुनी-बघंबर मै गूदरी पलक दोऊ,
कोए राते बसन भगोहे भेष रखियाँ ।
बूडी जल ही मै, दिन-जामिनि हूँ जागैं, भौहै
धूम सिर छाये बिरहानल बिलखियाँ ॥
अँसुवा फटक-माल, लाल डोरी-सेलही पौन्धि,
भई हैं अकेली तजि चेली संग-सखियाँ ।
दीजिए दरस ‘देव’ कीजिए संजोगिनि, ये
जोगिनि हूँ बैठी है वियोगिनि की अँखियाँ ॥’

देव की अलंकार-योजना

हम पहले बता चुके हैं कि देवदत्त ने अपना रचना ‘भाव-विलास’ में केवल ३६ अलंकारों का संचेप में वर्णन किया है। उनका यह अलंकार-

वर्णन प्रायः दण्डी के मतानुसार है। आगे चलकर 'शब्द-रसायन' में उन्होंने ४० मुख्य तथा ३० गौण अर्थात् कुल ७० अलंकारों को स्थान दिया है। इन मुख्य और गौण अलंकारों के अतिरिक्त उन्होंने कुछ और भी भेद किए हैं। शब्दालंकारों में उन्होंने अनुप्रास, यमक और चित्र को ही स्थान दिया है और इनमें से 'चित्र' के अनेक भेद किए हैं। इस अलंकार को उन्होंने हेय भी माना है और इसकी क्लिष्टता पर आक्षेप करते हुए इसे 'प्रेत काव्य' अथवा 'मृतक-काव्य' कहा है। अर्थालंकारों में उन्होंने उपमा और स्वभावोक्ति को मुख्य माना है।

देवदत्त केशव की भाँति अलंकारवादी कवि नहीं थे। कविता-कामिनी को आलंकार रूप में देखने की अपेक्षा उसे रस-युक्त रूप में देखना वह अधिक पसन्द करते थे। शब्दालंकारों में अनुप्रास और यमक तथा अर्थालंकारों में उपमा और स्वभावोक्ति को महत्त्व देकर उन्होंने जहाँ अलंकारों की एक बड़ी भारी सख्या में कमी की वहाँ उन्होंने हमें यह भी बताया कि काव्य में दो ही तत्व मुख्य हैं—एक रस और दूसरा व्यंग्य। यही कारण है कि हमें देव की रचनाओं में अलंकारों की वह छटा नहीं देख पड़ती जो केशव आदि की रचनाओं में मिलती है। केशव में पाण्डित्य-प्रदर्शन की लालसा है, देव में इस वृत्ति का सर्वथा अभाव है। देव न तो वक्रोक्ति के समर्थक हैं और न अतिशयोक्ति के पोषक। वह समर्थक हैं भावों की सीधी अभिव्यक्ति के जो रसवाद का प्राण है। इसलिए उन्होंने अपनी रचनाओं में अलंकारों का प्रयोग अभिव्यंजना के प्रसाधन के रूप में ही किया है। निम्न पक्तियों में अनुप्रास की छटा देखिए :—

‘सहर-सहर सोंधो, सीतल समीर डोलै,

घहर-घहर घन घेरि कै घहरिया।

ऋहर-ऋहर भुकि मीनी ऋरि लायो 'देव'

छहर-छहर छोटी बूँदनि छहरिया ॥'

देवदत्त ने चमत्कार-मूलक अलंकारों का बहुत ही कम प्रयोग किया है। निम्न छंद में विरोधाभास-द्वारा जो चमत्कार उत्पन्न किया गया है वह स्थूल न होकर अत्यन्त सूक्ष्म है :—

‘कातिक की राति पूनो इन्दु परगाल दूनो,
आस-पास पावस अमावस खगी रहे ।

ग्रीषम की ऊषमा, मयूष मान कीनी, मुख—
देखे सनमुख निसि-सिसिर लगी रहे ॥

बरसै जुन्हाई सुधा-बसुधा सहस धार—
कौमुदी न सूखे ज्यों-ज्यों जामिनी जगी रहे ।

दोऊ पच्छ उज्ज्वल बिराजै राजहंसी ‘देव’
स्याम-रंग-रंगी जगमगी उमगी रहे ।’

रूपक का एक उत्कृष्ट उदाहरण हम अन्यत्र दे चुके हैं । उपमाओं के विधान में देव अपने वर्ग के कवियों में बहुत बड़े-चढ़े हैं । उनकी उपमाएँ बड़ी अनूठी और सुन्दर हीती हैं । दो उपाहरण लीजिए :—

‘बड़े-बड़े नैनन सों आँसू भरि-भरि ढरि,
गोरो-गोरो मुख आजु ओरो-सो बिलानो जात ।’

× × ×

‘जगरमगर आपु आवति दिवारी-सी ।’

देव की छन्द-योजना

संस्कृत-आचार्यों की भाँति हिन्दी-आचार्यों ने भी अपनी-अपनी रचनाओं में पिगल का विवेचन नहीं किया है । परन्तु देव इसके अपवाद हैं । देव ने ‘शब्द-रसायन’ के अन्तिम भाग में छन्द को कविता-कामिनी की गति मानते हुए लघु, गुरु, गण, देवता, फल आदि का वर्णन किया है । इसके बाद उन्होंने छन्दों को वर्णिक एव मात्रिक दो भागों में विभाजित कर वर्ण-वृत्त के तीन भेद माने हैं: (१) गद्य, (२) पद्य और (३) दण्डक । मात्रिक छन्दों में दोहा, चौपाई आदि का वर्णन मिलता है ।

देवदत्त ने अपने पिगल-वर्णन में कहीं-कहीं मौलिकता भी दिखाई है । सब से पहली बात तो यह कि जिस छन्द का जो लक्षण उन्होंने वर्णन किया है उसका उदाहरण भी उन्होंने उसी छंद में दिया है । दूसरी बात यह कि उन्होंने ‘भगण’ के आधार पर सवैया के लक्षण दिए हैं । इनके अतिरिक्त उन्होंने सवैया और घनाक्षरी के कुछ नवीन भेद भी किए हैं,

जैसे—अलसा, सुधा, मंजरी और ललित । इसी प्रकार उन्होंने ३१-३२ वर्णों के अतिरिक्त ३३ वर्णों की भी एक घनाक्षरी को स्थान दिया है जो उनके नाम से 'देव-घनाक्षरी' प्रसिद्ध है । इससे स्पष्ट है कि देव आचार्य ही नहीं, एक कलाकार भी थे ।

'शब्द-रसायन' के अतिरिक्त देव ने अपनी अन्य रचनाओं में प्रायः कवित्त, सवैया और दोहा छंदों का प्रयोग किया है । पिंगल के पंडित होते हुए भी उन्हें ने केशव की भाँति इस क्षेत्र में भी अपने पाण्डित्य-प्रदर्शन की लालसा को स्थान नहीं दिया है । उनकी छंद-योजना विषय के अनुकूल सुन्दर और उचित है । उनके छन्दों में प्रवाह है, गति है, लय है और इस क्षेत्र में उन्होंने जो नवीन प्रयोग किए हैं वे सर्वथा मौलिक और उनकी कलाकारिता के स्पष्ट प्रमाण हैं ।

देव की शैली

शैली से ही कवि अथवा लेखक की परख होती है । उसमें उसका जितना ही अधिक अपनापन रहता है उतना ही अधिक उसका पाठक अथवा श्रोता के हृदय पर प्रभाव पड़ता है । वह उसकी कला का भी मापदण्ड है । उसकी रुचि और उस रुचि से उद्भूत उसकी कला ही उसकी शैली को जन्म देती है । यही कारण है कि एक कवि अथवा लेखक की शैली दूसरे से नहीं मिलती । शृंगार-कालीन कवियों में केशव, मतिराम, पद्माकर, देव—सब की अपनी-अपनी शैली है और उनके व्यक्तित्व के अनुसार उसकी अलग-अलग विशेषताएँ हैं । देव की शैली की भी कुछ ऐसी विशेषताएँ जो सामान्यतः उनके पूर्ववर्ती कवियों की शैली में नहीं मिलतीं ।

साधारणतः किसी बात के कथन की तीन विधियाँ हैं : (१) वक्रोक्ति, (२) अतिशयोक्ति और (३) स्वभावोक्ति । शृंगार-काल के कवियों ने प्रथम दो को अधिक और तीसरी को कम अपनाया है । देव ने तीसरी को अधिक और प्रथम दो को कम अपनाया है । वह रसवादी थे । रस के उचित परिपाक में स्वभावोक्ति से जो सहायता मिलती है वह न तो वक्रोक्ति-द्वारा प्राप्त हो सकती है और न अतिशयोक्ति-द्वारा । अतिशयोक्ति का प्रयोग देव ने बहुत ही कम किया है और जहाँ किया भी है वहाँ वह सूक्ष्म है । स्वभावोक्ति ही

उनकी अधिकांश रचनाओं का शृंगार है। इसलिए उनकी शैली में स्वा-
भावीक माधुर्य है।

भापा की दृष्टि से देव की शैली में शब्दाडवर कम है। उन्होंने अपनी रचनाओं में भापा पर उतना बल नहीं दिया जितना भाव और उसकी अभिव्यक्ति के प्रसाधन पर। यही कारण है कि उनकी भाषा में तो खटकने-वाले दोष मिल भी जाते हैं, परन्तु उनकी शैली निर्दोष है। वास्तव में भाव-शबलता ही उनकी शैली का विशेष गुण है। उसमें श्रुति-कट्ट शब्द नहो के बराबर हैं। उसमें ऐसे शब्द अथवा शब्द-समूह मिलते हैं जो ध्वनि मात्र से ही अपना अर्थ स्पष्ट कर देते हैं। शैली में यह विशेषता व्यंजनों की मैत्री और अनुकरण-मूलक शब्दों के प्रयोग-द्वारा उत्पन्न की जाती है। देव ने भी अपनी शैली में इन दोनों प्रसाधनों-द्वारा अर्थ-ध्वनन का चमत्कार उत्पन्न किया है। इसके अतिरिक्त उनकी शब्द-योजना में उज्वल वर्णों का भी प्राचुर्य है। इससे उनकी शैली में शब्द-गत मसृणता भी पाई जाती है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘कंजनि कलिनमई, कुंजनि अलिनमई,

गोकुल की गलिन नलिनमई कै गई ।’

देवदत्त ने अपनी शैली में शब्द-शक्तियों का भी विधान बड़े कौशल से किया है। शब्द-शक्तियों में उन्होंने ने अभिधा को सर्वोत्तम माना है, किन्तु इसके साथ ही उन्होंने लक्षणा और व्यंजना को भी उचित स्थान दिया है। लक्षणा और व्यंजना का आश्रय पाकर ही कला मुखर होती है। देव ने अपनी काव्य-कला को इन दोनों शब्द-शक्तियों-द्वारा भली भाँति मुखर किया है। तीन उदाहरण लीजिए :—

‘मदन मरोरे कोरे अंग कुम्हिलाने जात ।’

× × ×

‘विछियान की जीभें न लागती हैं ।’

× × ×

‘देव तुम्हें मोहि अन्तर पारत, हार उतारि इतै धरि राखौ ।’

देव ने अपनी शैली में मुहावरे और कहावतों-द्वारा भी विशेष

चमत्कार उत्पन्न किया है। इस संबन्ध में उनकी रचना से कुछ उदाहरण लीजिए :—

‘चाह्यो कख्यो बहुतेरों पै ‘देव,’

कहा कहिए कहि आवत नार्हीं ।’

×

×

×

‘लाल के रंग में भीजि रही,

सु गुलाल के रंग में चाहति भाँज्यो ।’

×

×

×

‘मन-मनिका दै हरि-हीरा गाँठ बाँध्यो हम,

तिन्है तुम बनिज बतावत हौ कौडी को ।’

देव की भाषा

देव की भाषा साहित्यिक ब्रजभाषा है, परन्तु वह शुद्ध ब्रजभाषा नहीं है। उसमें संस्कृत के तत्सम शब्द प्रचुर मात्रा में मिलते हैं। ऐसे शब्दों के प्रयोग में उनका उद्देश्य पाणिङ्गल्य-प्रदर्शन न होकर भाषा की श्री-वृद्धि करना मात्र है। संस्कृत के क्लिष्ट तत्समों का प्रयोग उन्होंने कम ही किया है। इसके साथ ही उन्होंने उन्हे ब्रजभाषा के अनुकूल बनाने की भी चेष्टा की है। इस प्रकार उनकी भाषा में संस्कृत के तत्सम दो रूपों में मिलते हैं : एक तो विशुद्ध तत्सम के रूप में और दूसरे ब्रज से प्रभावित तत्सम के रूप में। विशेष, भाषण, भूषण, दीप, समीप, दर्प, सुधा आदि यदि पहले प्रकार के तत्सम हैं तो सहस, विधि, प्रकास आदि दूसरे प्रकार के। ऐसे शब्दों को तद्भव शब्द कह सकते हैं। इनके अतिरिक्त प्राकृत और अपभ्रंश के अधिकृत शब्द भी उनकी भाषा में मिलते हैं। नाह, विज्जु, लोयन, मयन, जूह आदि इसी प्रकार के शब्द हैं। आजकल इनकी भी गणना तद्भव के अन्तर्गत ही होती है। अरबी-फारसी के शब्द देव की भाषा में कम हैं। गुलाब, महल, कमान, मखमल, जहाज, मखतूल आदि शब्द उनकी रचनाओं में यत्र-तत्र ही मिलते हैं। इनके अलावा राजस्थानी, कन्नौजी, अवधी और बुन्देलखण्डी के शब्द भी उन्होंने आवश्यकतानुसार अपनाए हैं।

देव ने अपनी शब्द-योजना में तुक तथा अनुप्रास अथवा यमक के

आग्रह के कारण शब्दों को विकृत भी किया है। इससे कही-कहीं उनके शब्दों का अर्थ लगाना ही कठिन हो गया है। उदाहरण के लिए उनकी यह पंक्ति लीजिए :—

‘तौलियत मानिक ते तुला सों हिरन के।’

यहाँ ‘हिरन’ से देव का तात्पर्य ‘हिरण्य’ से है। इसी प्रकार उन्होंने तुला से ‘तुलही’, कंदुक से ‘कद’, अभिलाषिणी से ‘अभिख्या’ बना लिया है। शृङ्गार-काल के अन्य-कवियों की अपेक्षा देव में इस प्रकार के अर्थहीन और विकृत शब्द बनाने की प्रवृत्ति अधिक है। इससे उनकी भाषा में कही-कही शिथिलता आ गई है जिसके कारण रस-परिपाक में बाधा पड़ी है।

देव की भाषा-व्याकरणपरक भी नहीं है। उसमें कहीं वचन और लिङ्ग के दोष हैं तो कही कारक-चिह्नों के प्रयोग में मनमानी की गई है। कर्ता-कारक के चिह्न ‘ने’ के प्रयोग में देव ने विशेष रूप से असावधानी बरती है। इसी प्रकार उन्होंने कहीं-कहीं भाववाचक संज्ञाओं को भी बहु-वचन में प्रयुक्त कर भाषा की व्याकरणपरकता पर आघात किया है। इतना ही नहीं, कही स्त्रीलिंग के साथ क्रिया-पद पुल्लिङ्ग है और कहीं पुल्लिङ्ग के साथ क्रिया-पद स्त्रीलिंग। इन दोषों के अतिरिक्त उनकी वाक्य-रचना में अन्वय-दोष भी मिलता है। इन सब व्याकरण-संबंधी दोषों के कारण उनकी भाषा शिथिल अवश्य हो गई है, परन्तु वह इतनी शिथिल नहीं है कि उससे अभिव्यजना-सौष्ठव ही नष्ट हो जाय। हम अन्यत्र बता चुके हैं कि देव ने भाषा-सौष्ठव पर उतना अधिक ध्यान नहीं दिया है जितना अभिव्यजना-सौष्ठव पर। अपनी इस रुचि विशेष के कारण ही उन्होंने अपनी भाषा में यत्र-तत्र व्याकरण की भद्दी भूलें की हैं। वह ब्रज-भाषा-व्याकरण के पंडित थे और उसका रहस्य भी वह समझते थे। ब्रजभाषा पर भी उनका पूरा अधिकार था। प्रसंग के अनुकूल वह अपनी भाषा का रूप-परिवर्तन करना जानते थे। उनका शब्द-भण्डार व्यापक था और वह अपनी भाषा में लक्षणा तथा व्यंजना का प्रयोग आसानी से कर सकते थे। कठिन-से-कठिन तुको के निर्वाह में भी उनका शब्द-भण्डार उनका सहायक था। उन्हें अपने भावों की अभिव्यक्ति के लिए शब्द नहीं

खोजने पड़ते थे। ऐसे भाषा मर्मज्ञ की रचनाओं में यदि कुछ व्याकरण-संबंधी त्रुटियाँ हमें मिल जायें तो उनके बल पर ही हमें अपना निर्णय नहीं दे देना चाहिए। हमें यह समझ लेना चाहिए कि काव्य-भाषा गद्य-भाषा से सर्वथा भिन्न होती है। इसलिए उसमें व्याकरण-संबंधी-नियमों का पालन कठोरतापूर्वक नहीं किया जा सकता। देव ने अपनी रचनाओं में सर्वत्र व्याकरण-संबंधी नियमों का उल्लंघन नहीं किया है। उनकी अनेक रचनाएँ ऐसी हैं जिनमें भाषा का संपूर्ण सौंदर्य एक साथ झलक उठा है। उदाहरण के लिए निम्न छंद लांजिए :—

‘राधिका कान्ह को ध्यान धरै,
तब कान्ह हूँ राधिका के गुन गावै ।
त्यों अंसुआ बरसै बरसाने को—
पाती लिखै, लिखि राधे को ध्यावै ॥
राधै हूँ जाय घरीक में ‘देव’,
सुप्रेम की पाती लै छुाती लगावै ।
आपने आपुही मै अरुमै,
सुरमै, बिरुमै, समुमै, समुभावै ॥’

देव और बिहारी : तुलनात्मक अध्ययन

देव के काव्य के सम्बन्ध में इतना कहने के पश्चात् अब हम उनके काव्य की बिहारी के काव्य से तुलना करेंगे और यह देखेंगे कि इन महा-कवियों के दृष्टिकोण, रचना-शैली एवं काव्य-कुशलता में क्या अन्तर है। कवि की हैसियत से देव बिहारी से ही टक्कर ले सकते हैं। दानो ही शृङ्गार-काल के कवि हैं। देव के पहले केशवदास, मतिराम, भूषण, बिहारी, सेना-पति, घनानन्द आदि कवि हो चुके थे। उनकी कविताओं का आदर्श हिन्दी-जगत् पर स्थापित हो चुका था और उनकी रचनाएँ समाहित हो चुकी थीं। इसलिए देव को उन कलाकारों की रचनाओं से पूरा लाभ उठाने का अवसर मिला। बिहारी के सामने काव्य का इतना ऊँचा आदर्श नहीं था। इसलिए वह उसका उपयोग भी न कर सके। उन्हें अपनी काव्य-भूमि स्वयं जोतनी-बोनी पड़ी। तात्पर्य यह कि देव की स्थिति बिहारी की स्थिति की

अपेक्षा अधिक सुविधाजनक थी। इसलिए उनकी रचनाओं में हमें अधिक भाव-साम्य मिलता है। हम यह नहीं कहते कि उन्होंने चोरी की। किसी कवि के भावों को ग्रहण करना चोरी नहीं है। चोरी है, उनको ज्यो-कान्त्यों अपना लेना। देव की मौलिकता की विशेषता इसी में है कि उन्होंने दूसरे के भावों को पचाकर उन्हें अपना बना लिया है। बिहारी ने भी ऐसा ही किया है, परन्तु कहीं-कहीं देव इस दिशा में उनसे आगे हैं।

देव की रचनाओं में मानव-प्रकृति का जैसा सुन्दर चित्रण हमें मिलता है वैसा बिहारी में नहीं है। मानव-प्रकृति का अध्ययन बिहारी की अपेक्षा देव में अधिक है। देव का ज्ञान अनुभव-जन्य है, बिहारी का शास्त्रीय। देव ने दुनिया देखी है। उन्होंने भारत के प्रमुख प्रान्तों का भ्रमण किया है और वहाँ के बाह्य एवं आन्तरिक सौंदर्य से प्रभावित हुए हैं। संसार के अन्य साधारण व्यापारों का भी उन्हें अच्छा ज्ञान है। इसी-लिए उनके काव्य-विषय अधिक हैं।

देव का प्रेम-निरूपण बिहारी की अपेक्षा अत्यन्त उत्कृष्ट है। बिहारी के प्रेम-निरूपण में परकीया की छटा अधिक है, देव के प्रेम-निरूपण में स्वकीया का महत्व है। देव ने परकीया के प्रेम की निन्दा की है। राधा और कृष्ण दोनों कवियों की रचनाओं के प्रमुख आलम्बन हैं, परन्तु बिहारी की रचना में जहाँ राधा और कृष्ण का प्रेम परकीया का रूप धारण कर लेता है, वहाँ देव की रचनाओं में उनका प्रेम दाम्पत्य जीवन तक ही सीमित रहता है। परकीया का प्रेम भी उनकी रचनाओं में है, परन्तु वहाँ उन्होंने केवल शृङ्गार-कालीन परम्परा का अनुसरण किया है। उनका आदर्श प्रेम दाम्पत्य-प्रेम ही है। इसीलिए उन्होंने राधा-कृष्ण के साथ-साथ माता सीता और राम की भी वन्दना की है। बिहारी की अपेक्षा देव का प्रेम-निरूपण अत्यन्त विशुद्ध और उज्ज्वल है। उनके प्रेम की व्यजना में सतियों के प्रेम की गूँज है। वह इन्द्रिय-जन्य सुखों को तुच्छ समझते हैं। बिहारी में इन्द्रिय-जन्य सुख अधिक है।

देव और बिहारी दोनों उच्च कोटि के शृङ्गारी कवि हैं, परन्तु दोनों की अपनी-अपनी विशेषताएँ हैं। देव का दृष्टिकोण विशुद्ध रागात्मक है,

बिहारी चमत्कार के उपासक है। देव की रचनाओं में सयोग-शृङ्गार का चित्रण प्रशंसनीय हुआ है। उन्होंने शृङ्गार का, आनन्द का बड़ा मोहक वर्णन किया है। उनके वियोग-शृङ्गार में वह बात नहीं आने पाई है। बिहारी ने वियोग-शृङ्गार की बड़ी ही सुन्दर तस्वीर उतारी है। उनके वियोग-शृङ्गार की ज्वाला में हृदय को पिघलाने की अद्भुत शक्ति है। इसमें सन्देह नहीं कि उनके इस प्रकार के चित्रण में कल्पना का आधिक्य होने के कारण कहीं-कहीं अस्वाभाविकता अधिक आ गई है, परन्तु इस दिशा में उनकी काव्य-कला का स्फुरण प्रशंसनीय हुआ है। देव का वियोग-शृङ्गार उनके सयोग-शृङ्गार के आगे दब-सा गया है। उनका मान-वर्णन अवश्य उत्कृष्ट है। 'बड़े-बड़े नयननि सों आँसु भरि-भर डारि, गोरो-गोरो मुख आज ओरो-सो बिलानो जात' में थोड़ी अत्युक्त अवश्य है, परन्तु इस वर्णन में जो काव्य-सौंदर्य और तन्मयता है वह अत्युक्ति को सामने नहीं आने देती।

देव और बिहारी दोनों सौंदर्य के कवि हैं। बिहारी ने नख-शिख के सौंदर्य के अतिरिक्त व्यापक सौंदर्य का भी अच्छा वर्णन किया है, परन्तु वह अपने इस प्रकार के वर्णन में अलंकारों के पक्षपाती नहीं हैं। उनकी रचनाओं में आभूषणों का स्थान बहुत नीचा है। कृत्रिम मंडन के वह समर्थक नहीं हैं। शरीर की सहज शोभा के आगे अलंकारों की शोभा उनकी रचनाओं में मन्द है—'दृग-पग पौछन को किये भूषण पायंदाज' में भूषण का जो स्थान है उससे अलंकारों के सम्बन्ध में बिहारी का आदर्श स्पष्ट है। उनका यह दोहा लीजिए :—

‘तन भूपन, अंजन दृगन, पगन महावर-रंग ।
नहिं सोभा को साज यह, कहिबे ही को अंग ॥’

कहने का तात्पर्य यह कि बिहारी स्वाभाविक सौंदर्य के पक्षपाती हैं। देव भी बिहारी के समान ही स्वाभाविक सौंदर्य के समर्थक हैं, परन्तु उन्होंने अपनी कविता-कामिनी को अलंकारों से भी सजाने को चेष्टा की है। उदाहरण के लिए उनका यह छन्द लीजिए :—

‘माखन सो मन, दूध-सो जोबन, है दधि से अधिकै उर ईठी ।
जा छुबि आगे छपाकर छाछ, समेत-सुधा बसुधा सब सीठी ।
नैनन नेह चुवै, कवि देव, बुभावत बैन वियोग-अंगीठी ।
ऐसी रसीली अहीरी अहै, कहौ क्यों न लगै मनसोहनै सीठी ॥’

-इसमें रसीली ग्वालिन के सहज सौन्दर्य के साथ-साथ कविता-कामिनो का शृङ्गार भी देखने योग्य है। देव की रचनाओं में आन्तरिक और बाह्य दोनों प्रकार के सौंदर्य की छटा एक साथ देखने को मिलती है। बिहारी में केवल बाह्य सौंदर्य है। आन्तरिक सौंदर्य की ओर उनकी इतनी दृष्टि नहीं गई है जितनी देव की। देव में आन्तरिक सौंदर्य का चित्रण बाह्य सौंदर्य की अपेक्षा अधिक है।

रीति-कालीन कवि होने के नाते देव और बिहारी दोनों ने अपनी कविता-कामिनी को अलंकारों से सजाने की चेष्टा की है। बिहारी की रचनाओं में अत्युक्तियाँ अधिक हैं। नाक, कान, तरयौना, मुक्कन, आदि शब्दों के श्लेष से उन्होंने बहुत लाभ उठाया है। देव की रचनाओं में अनुपास, उपमा और स्वाभावोक्ति अधिक है। बिहारी में भावो और कल्पनाओं की छटा अधिक है, देव में भाव, कल्पना और अलंकार तीनों का सुन्दर सम्मिलन है। देव ने स्वभावोक्ति और उपमा अलंकारों को मुख्य मानते हुए भी अन्य प्रकार के अलंकारों का सफलतापूर्वक प्रयोग किया है। उनकी कथन-शैली सांगोपाग है। बिहारी के पास सांगोपाग वर्णन के लिए स्थान नहीं है, पर मुख्य बातें वह छोड़ना भी नहीं चाहते। ऐसी दशा में उन्होंने संकेतो का सहारा लिया है। देव भी संकेतो से काम लेते हैं, पर बिहारी की अपेक्षा कम।

देव और बिहारी दोनों अपने समय के आचार्य हैं। पर देव का आचार्यत्व बिहारी के आचार्यत्व से श्रेष्ठ है। देव का काव्यांग-वर्णन इतना उत्कृष्ट है कि शृङ्गार-काल का कोई भी कवि उनकी समता नहीं कर सकता। बिहारी ने भावो के भेद और उदाहरण अवश्य सुन्दर लिखे हैं, किन्तु उनमें आचार्यत्व की ध्वनि नहीं है। बिहारी पहले कवि और फिर आचार्य है। देव आचार्य और कवि दोनों एक साथ है। उनकी अलंकार

और रस-योजनाएँ भी महत्वपूर्ण हैं। छन्द-शास्त्र पर भी जितना अधिकार देव का है उतना बिहारी का नहीं है। बिहारी ने केवल दाहो में अपने काव्य की रचना की है। देव ने शृंगार-कालीन सभी छन्दों को अपनाया है। बिहारी की अपेक्षा देव को अपने छन्दों में भाव भरने के लिए अधिक परिश्रम करना पड़ा है। इन बातों से उनके आचार्यत्व का यथेष्ट प्रमाण मिल जाता है।

रचनाओं की संख्या की दृष्टि से देव बिहारी से बहुत आगे हैं। इसमें सन्देह नहीं कि बिहारी-सतसई हिन्दी-जगत् में देव की रचनाओं की अपेक्षा अधिक लोक-प्रिय है, परन्तु केवल इसी आधार पर देव की रचनाओं का मूल्य घटाया नहा जा सकता। देव ने बिहारी से दस-गुना अधिक लिखा है और जितना लिखा है वह सप्त-का-सप्त बिहारी की रचनाओं से किसी भी दृष्टि से कम महत्व का नहीं है। बिहारी ने एक सतसई लिखी ७१६ दाहो का, देव ने लगभग १५-२० काव्य-ग्रन्थ लिखे। सतसई इसलिए लोक-प्रिय हो गई कि वह प्राप्त थी, देव की अविभांश रचनाएँ तो अब तक अप्राप्य हैं। उनकी रचनाएँ समुद्र के समान विस्तृत हैं। उनका ओर-छोर खोजना, फिर उन्हें मथकर सार निकालना सरल काम नहीं है। इसलिए कवियों और साहित्य-प्रेमियों ने देव को जहाँ का तहाँ रहने दिया। बिहारी प्राप्त थे, उनमें आनन्द की सामग्री थी, इसलिए कलाकार और टीकाकार उन्हें लेकर आगे बढ़ गये। यदि यह बात न होती तो १६ वर्ष की अवस्था में 'भाव-विलास', अपने यौवन-काल में 'शब्द-रसायन' और वृद्धावस्था में 'नीति-शतक' एवं 'वैराग्य-शतक' लिखनेवाला कवि कमी भुलाया नहीं जा सकता था। देव वस्तुतः पक्षपात के कारण नहीं, वरन् अपेक्षा के कारण हिन्दी में लोक-प्रिय न हो सके। देव का साहित्य मधुर जल का सागर है, बिहारी का साहित्य सरोवर। दोनों में गोता लगाने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रत्येक अपनी सीमा के भीतर बड़ा है। परन्तु जहाँ देव की रचनाओं से देव की प्रतिभा का विकास सिद्ध होता है, वहाँ बिहारी की रचनाएँ एक ही केन्द्र पर सीमित हैं। उन्होंने कुछ नीति के दोहे अवश्य कहे हैं, पर उनमें 'वैराग्य-शतक' और 'नीति-शतक' की-सी विचार-धारा नहीं है।

शैली की दृष्टि से बिहारी की रचनाएँ समास-प्रधान हैं तो देव की रचनाएँ व्यास-प्रधान। बिहारी ने जो भाव एक दोहे में भर दिए हैं, उन्हें व्यक्त करने के लिए देव को कवित्त और सवैयो की शरण लेनी पड़ी है। इससे बिहारी की रचनाओं में जहाँ हमें भाषागत कला देखने को मिलती है वहाँ देव की रचनाओं में हमें अभिव्यजना के प्रसाधन का चमत्कार देख पड़ता है। देव और बिहारी दोनों की भाषा ब्रजभाषा है। ब्रजभाषा में अनुप्रास और यमक की छुटा देव की विशेषता है। इस से उन्हें जिस भाव को लेकर कई पक्तियाँ लिखनी पड़ी हैं उसे बिहारी ने अपनी भाषा की अभिव्यजना के बल पर दो ही पंक्तियों में अदा कर दिया है। देव ने मैदान में दौड़ लगाई है, बिहारी एक सकरी गली से गुजरे हैं। मैदान में दौड़ लगाने के कारण देव ने अपनी भाषा पर उतना ध्यान नहीं दिया है जितना बिहारी ने। बिहारी की अपेक्षा देव की भाषा में शब्दों का तोड़-मरोड़ और व्याकरण सम्बन्धी अशुद्धियाँ अधिक हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि शृङ्गार-कालीन वाटिका के देव और बिहारी दोनों दो सुन्दर पुष्प हैं और दोनों अपनी-अपनी सुगन्ध के अनुसार आकर्षक और मोहक हैं। साहित्य-प्रेमी अपनी-अपनी रुचि के अनुसार उनका महत्त्व आँकते हैं। जिसे जो भाता है वह उसका प्रशंसक हो जाता है, परन्तु काव्य-कला और आचार्यत्व की दृष्टि से देव बिहारी से आगे हैं, इसमें किसी को सन्देह नहीं हो सकता।

देव और केशव: तुलनात्मक अध्ययन

अब हमें देव के आचार्यत्व और कवित्व की तुलना एक ऐसे कलाकार से करेंगे जो उसी समय का है और हिन्दी-साहित्य में अपने पांडित्य-प्रदर्शन के लिए प्रसिद्ध है। यहाँ हमारा तात्पर्य केशव से है। देव की भाँति केशव भी शृङ्गारी कवि हैं और काव्य-कला के आचार्य भी हैं। केशव पहले हुए हैं और देव उनके बाद। जिस समय देव ने कविता करना प्रारंभ किया, उस समय केशव को स्वर्गवासी हुए लगभग ७० वर्ष बीत चुके थे। इससे यह स्पष्ट है कि हिन्दी-साहित्य में केशव के काव्य की अच्छी ख्याति हो चुकी थी और हिन्दी-संसार पर उनके पांडित्य का सिक्का जम चुका था।

वह थे भी इस योग्य । संस्कृत-भाषा के वह अद्वितीय पंडित थे । उन्होंने जिस समय कविता करना आरंभ किया, उस समय सूर, तुलसी, कबीर आदि की रचनाएँ ही हिन्दी-साहित्य का सर्वस्व थी, काव्य-कला का कोई ग्रन्थ नहीं था । केशव ने अपने पाण्डित्य में इस अभाव को दूर किया । उन्होंने स्वयं संस्कृत-साहित्य का आश्रय लेकर इस मार्ग को प्रशस्त किया और 'रसिक-प्रिया' तथा 'कवि-प्रिया' की रचना की । उनकी 'कवि-प्रिया' कालान्तर में हिन्दी-कवियों की पथ-प्रदर्शिका बनी । उसे पढ़कर कितने ही कवि हो गये । देव को यह गौरव प्राप्त न हो सका । उनका आविर्भाव ऐसे समय में हुआ था जब हिन्दो-साहित्य के पुनीत क्षेत्र में सूर और तुलसी अपनी भक्ति-भावना का परिचय दे चुके थे और केशवदास तथा मतिराम आदि के आचार्यत्व की धूम थी । इसलिए केशव की अपेक्षा देव का मार्ग अत्यन्त प्रशस्त था । उन्हें संस्कृत-साहित्य की ओर झुकने को अधिक आवश्यकता नहीं हुई । संस्कृत-साहित्य का उन्होंने उतना ही अध्ययन किया जितना उनके आचार्यत्व को सिद्ध करने के लिए पर्याप्त था । उन्होंने अपने इस अध्ययन पर मौलिकता की छाप अंकित कर उसे हिन्दी-संसार के सामने उपस्थित किया । केशव ऐसा न कर सके । उनके लिए ऐसा अवसर भी नहीं था । उनकी मौलिकता तो केवल इसी बात तक सीमित रह सकी कि उन्होंने संस्कृत-साहित्य की रीतियों को ज्यो-का-त्यो हिन्दी-साहित्य में उतार दिया । उनकी 'रामचन्द्रिका' में एक नहीं, अनेक पद्य ऐसे हैं जो 'प्रसन्न-राघव' के अनुवाद मात्र हैं । इन रचनाओं को पढ़ने से ज्ञात होता है कि उनमें मौलिक होने की विशेष क्षमता ही नहीं थी । यदि रीति-ग्रन्थों में उन्हें मौलिक होने का अवसर नहीं था, तो कम-से-कम वह अपने महाकाव्य में मौलिक हो सकते थे । परन्तु वहाँ भी उन्होंने इस सबंध में अपना कोई प्रशंसनीय परिचय नहीं दिया । देव में यह बात नहीं थी । उनमें मौलिकता अधिक थी । केशव में आचार्यत्व-गुण विशिष्ट है तो देव में कवित्व-गुण । इसके लिए देव केशव के श्रेणी हैं । उन्होंने केशव की महत्ता को मुक्त कंठ से स्वीकार किया है । उन्होंने स्पष्ट शब्दों में केशव को अनुकरणीय महाकवि माना है और उनके प्रभाव को भी ग्रहण किया है । उन्होंने केशव की रचनाओं

से उक्तियाँ ली हैं, भाव लिए हैं और काव्य-सामग्री को भी अपनाया है। फिर भी वह केशव से भिन्न है।

केशव का काव्य अलंकार-प्रधान है। अलंकार-निर्वाह उनके काव्य का मुख्य लक्ष्य है। इसके विपरीत देव का काव्य रस-प्रधान है। उनका लक्ष्य रस का परिपाक है। रसों में शृङ्गार उनका प्रधान विषय है। रूपक, उत्प्रेक्षा, अनुप्रास, उपमा, स्वभावोक्ति आदि अलंकार उनकी रचनाओं में भी मिलते हैं, पर वे सब हैं रस-परिपाक में सहायक। उनकी रचनाओं में अलंकार साधन हैं, साध्य नहीं। केशव अपने अलंकार-विधान में रस-परिपाक की चिन्ता नहीं करते। इस प्रकार एक काव्य में अलंकार-योजना का समर्थक है तो दूसरा रस-योजना का। यही कारण है कि देव की रचनाएँ केशव की रचनाओं की अपेक्षा अधिक सरस और मधुर हैं।

केशव और देव दोनों का विचार-क्षेत्र विस्तृत है। केशव की 'विज्ञान-गीता' और देव के नीति एवं वैराग्य-शतक इस बात को प्रमाणित करते हैं कि दोनों ने धार्मिक एवं शास्त्रीय विषयों पर भी बड़ी गंभीर दृष्टि से विचार किया है। केशव को रामचन्द्र का इष्ट था, देव को कृष्ण का। देव ने राम और सीता की भी वन्दना की है। ध्यान देने से यह भी ज्ञात होगा कि दार्शनिक क्षेत्र में देव की दृष्टि केशव की अपेक्षा अधिक पैनी थी। इसलिए अपने इष्ट देव के प्रति उनका भक्ति-भावना भी अपेक्षाकृत उच्च कोटि की थी।

केशव अपनी रचनाओं में अधिक ऐतिहासिक हैं; देव भावात्मक। देव की रचनाएँ सगीतमय भी हैं। केशव के भाव नियमों का समर्थन करते चलते हैं; देव के भाव स्वच्छन्द हैं। नियम उनका आवश्यकतानुसार पथ-प्रदर्शन करते हैं, उनको अपनी परिधि में सीमित नहीं करते। केशव ने महाकाव्य और मुक्तक को रचना की है, देव ने प्रायः मुक्तक की। केशव पहले आचार्य हैं और फिर कवि। देव कवि और आचार्य दोनों एक साथ हैं। केशव की छन्द-योजना भी देव की छन्द योजना की अपेक्षा अधिक विस्तृत है।

केशव और देव दोनों ब्रजभाषा के कवि हैं। केशव ने अपनी भाषा

मे सस्कृत और बुन्देलखडी शब्दो को अत्यधिक स्थान दिया है। इससे उनकी कविता मे ब्रजभाषा की सहज माधुरी लुप्तप्राय हो गई है। उसमें प्राणनही, उसका केवल ढाँचा रह गया है। उनकी भाषा मे सस्कृत-साहित्य के प्रभाव से मीलित वर्ण तथा टवर्ग भी प्रयुक्त हुए हैं। देव की भाषा में यह बात नहीं है। इससे उनकी भाषा मे ओज, माधुर्य और प्रसाद तीनों का समावेश हो सका है। केशव की भाषा क्लिष्ट भी है। सस्कृत के परिडित होने के कारण उनकी भाषा व्याकरण-सगत है। उन्होंने शब्दो का रूप-परिवर्तन भी कम किया है। देवकी भाषा न तो उतनी व्याकरण-सगत है और न रूप-परिवर्तन से उतनी अछूती। देव की भाषा सरल अवश्य है। केशव की भाषा मे पांडित्य की आभा अधिक है। उसमे उनका प्रयत्न है, स्वाभाविकता नहीं है। इसलिए प्रवाह भी कम है। देव की भाषा में अपेक्षाकृत प्रवाह अधिक है। वह साहित्यिक ब्रजभाषा है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि देव अपने युग के महान कलाकार केशव और महाकवि बिहारी दोनों से सफलतापूर्वक टक्कर ले सकते हैं। उनमे यदि केशव का निखरा हुआ आचार्यत्व है; तो बिहारी का परिमार्जित काव्य-कौशल भी है। वह अपने काव्य में दोनों का प्रतिनिधित्व बड़ी सफलतापूर्वक करते है। उन्होंने अपनी रचनाओं मे दोनों को पचाकर ऐसा रूप धारण कर लिया है कि वह किसी से मिलते-जुलते नजर नहीं आते। उनका मार्ग भिन्न है, उनके विषय भिन्न है। उनकी शैली किसी की शैली से मेल नही खाती, उनकी भाषा किसी की भाषा से समता नहीं रखती। उनकी रचनाओं में विकास और काव्य-प्रतिभा की अद्भुत आभा है। उन्होंने जिस विषय को उठाया है उसे अपनी सहज प्रतिभा से चमका दिया है। उनकी दिव्य-दृष्टि भी सराहनीय है। अपने यौवन मे वह रसिक हैं और अपनी वृद्धावस्था में वह वेदान्ती। सक्षेप में देव शृङ्गार-कालीन आकाश के ध्रुव हैं।

घनानंद

जन्म-सं० १७४६ : मृत्यु-सं० १८१७

जीवन-परिचय

वृन्दावन-निवासी घनानंद की जीवनी हिन्दी के अनेक कवियों की जीवनी की भाँति अज्ञात और अधिकांशतः किंवदंतियों पर आधारित है। कहा जाता है कि वह भटनागर कायस्थ थे और बादशाह मुहम्मदशाह 'रंगीले' (सं० १७७६-१८०५) के मीर मुन्शी थे। बचपन से ही वह विद्या-प्रेमी थे। फारसी का उन्हें अच्छा ज्ञान था। इसी कारण राजदरबार में उनका प्रवेश हुआ और वह उन्नति करते चले गए।

घनानंद कब और कहाँ पैदा हुए, यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। अब तक उनके बारे में जो खोजे हुई हैं उनके आधार पर यह माना जाता है कि स० १७४६ के लगभग वह दिल्ली में उत्पन्न हुए थे। बचपन में उन्हें रासलीला देखने का बहुत शौक था। राजदरबार में मीर मुन्शी होने पर तो उनका यह शौक इतना बढ़ा कि वह अपने व्यय से रासलीला कराने लगे। कभी-कभी वह स्वयं भी रासलीला में भाग लेते थे। इससे ब्रजभाषा बोलने और लिखने का उन्हें अच्छा अभ्यास हो गया। फारसी के कवि तो थे ही, अब वह ब्रजभाषा में भी कविता करने लगे।

रासलीला के सम्पर्क से ही घनानंद के हृदय में कृष्ण-भक्ति की ओर श्रद्धा उत्पन्न हुई और यह श्रद्धा यहाँ तक बढ़ी कि धीरे-धीरे उन्हें संसार से वैराग्य हो गया। अंत में वह दिल्ली छोड़कर वृन्दावन चले गए और वहाँ निम्बार्क-सम्प्रदाय के किसी ऋषि से दीक्षा लेकर कृष्ण की उपासना में मग्न हो गए। वह प्रायः वंशीवट के आस-पास ही रहा करते थे। कभी-कभी तो वह समाधि ही में कई दिन बिता देते थे।

घनानंद के वैराग्य लेने के संबन्ध में यह कहा जाता है कि वह सुजान

नाम की एक मुसलमान वेश्या पर आसक्त थे। सगीत-कला में उसका नाम था और वह मोहम्मदशाह रँगिले के दरबार में भी आती-जाती थी। कुछ तो उसके संपर्क से और कुछ रास-लीला के शौक से घनानन्द भी एक अच्छे गायक हो गए थे। एक दिन किसी तरह यह बात मोहम्मदशाह रँगिले को मालूम हो गई। सम्राट तो थे ही। हुक्म हुआ—घनानन्द को हाजिर करो। घनानन्द आए। सम्राट ने उनसे गाने के लिए कहा। परन्तु उन्होंने गाना स्वीकार नहीं किया। इसी बीच किसी ने सम्राट से कहा—“हुजूर। अगर सुजान उनसे गाने के लिए कहे तो यह इन्कार नहीं करेंगे।” बादशाह सलामत ने सुजान से कहा। सुजान ने घनानन्द से कहा। प्रेम के पुजारी घनानन्द सुजान का कहना नहीं टाल सके। सुजान की ओर मुँह और बादशाह सलामत की ओर पीठ करके वह बैठ गए और गाना सुनाने लगे। गाना सुनते-सुनते दरबारी मंत्र-मुग्ध हो गए। बादशाह सलामत ने घनानन्द के गाने की बड़ी प्रशंसा की, पर उनकी अशिष्टता के लिए उन्हें क्षमा न कर सके। उन्होंने तुरन्त उन्हें दिल्ली से निर्वासित कर दिया।

घनानन्द अपनी टेक के आदमी थे। मीर मुशी रहे या न रहें, पर टेक तो रहनी ही चाहिए। यह सोचकर वह सुजान के घर पहुँचे। उन्होंने उसे शाही हुक्म सुनाया और तुरन्त दिल्ली में बाहर होने के लिए कहा। परन्तु वेश्या किसको होती है! उसने साफ इन्कार कर दिया। उस की इन्कार से घनानन्द के दिल को ऐसी ठेस लगी कि वह उसे जन्म भर नहीं भूल सके। दिल्ली से वह वृन्दावन गए और वहीं राधा-माधव की उपासना में अपने दिन काटने लगे। वहीं अहमदशाह अब्दाली के आक्रमण के समय वह मारे गए। अमरशाह अब्दाली का दूसरा आक्रमण मथुरा पर सं० १८१७ के लगभग हुआ। इसलिए घनानन्द की मृत्यु इसी के आस पास हुई।

घनानंद की रचनाएँ

घनानंद की रचनाओं के संबंध में निश्चयपूर्वक कुछ भी नहीं कहा जा सकता। नागरी-प्रचारिणी सभा, काशी ने सं० २००० तक की अपनी खोज-रिपोर्ट में घनानंद के सत्तरह ग्रंथों का उल्लेख किया है। इनमें से कुछ ही प्रमाणित हैं। पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने अपनी रचना ‘घनानन्द’

मे घनानन्द की जिन रचनाओं का समावेश किया है उनके नाम हैं : (१) सुजानहित, (२) कृष्णकन्द, (३) वियोग-बेलि, (४) इशकलता, (५) यमुना-यश, (६) प्रीति-पावस, (७) प्रेम-पत्रिका (८) प्रेम-सरोवर, (९) ब्रज-विलास, (१०) सरस वसत, (११) अनुभव-चन्द्रिका, (१२) रगत्रघाई, (१३) प्रेम-पद्धति, (१४) बृषभानुपूर-मुषमा-वर्णन, (१५) गाकुल-गात, (१६) नाम माधुरी, (१७) गिरिपूजन (१८) विचार-सार (१९) दान घटा, (२०) भावना प्रकाश, (२१) कृष्ण-कौमुदी, (२२) धाम-चमत्कार, (२३) प्रिया-प्रसाद (२४) वृदावन-मुद्रा, (२५) ब्रज स्वरूप, (२६) गोकुल चरित्र, (२७) प्रेम पहेली, (२८) रसनायश, (२९) गोकुल-विनोद, (३०) ब्रज-प्रसाद, (३१) मुरलिका-मोद, (३२) मनोरथ-मजरी (३३) ब्रज-व्यवहार, (३४) गिरि-गाथा, (३५) पदावली, (३६) प्रकीर्णक के अन्तर्गत स्फुट छन्द, (३७) छंदाष्टक, (३८) त्रिभंगी और (३९) परमहंस-वशावली। इन रचनाओं में 'सुजान-हित' और 'पदावली' बड़े काव्य-ग्रथ हैं। 'सुजानहित' में कुल ५०७ छन्द हैं और 'पदावली' में १०५७ छन्द। इनके अतिरिक्त शेष छोटे-छोटे ग्रथ हैं।

शृङ्गार काल और घनानन्द

घनानन्द की उक्त रचनाओं के अध्ययन से ज्ञात होता है कि वह शृङ्गार-काल के रीति-मुक्त कवि थे। प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने शृङ्गार-काल की काव्य-प्रवृत्तियों का विवेचन करते हुए उसका जो विभाजन किया है उसके अनुसार उसमें काव्य-धारा के दो रूप मिलते हैं : (१) रीतिबद्ध काव्य-धारा और (२) रीतिमुक्त या स्वच्छन्द काव्य-धारा। रीतिबद्ध काव्य-धारा भी दो रूपों में विभाजित है : (१) लक्ष्णबद्ध काव्य और (२) लक्ष्यमात्र काव्य। इसी प्रकार रीति-मुक्त काव्य धारा के दो रूप दिए गए हैं : (१) रहस्योन्मुख काव्य और (२) शुद्ध प्रेम-काव्य। घनानन्द की संपूर्ण रचनाएँ रीति-मुक्त काव्य-धारा के इसी दूसरे विभाजन के अन्तर्गत आती हैं। आदि से अन्त तक उनका काव्य शुद्ध प्रेम-काव्य है। उन्होंने अन्य शृङ्गार-कालीन कवियों की भाँति किसी राजदरबार में रहकर कविता नहीं की। वह स्वच्छन्द प्रकृति के कवि थे। यही शृङ्गार-काल के रीतिबद्ध-कवियों से उनका विरोध था। रीतिबद्ध कवि अपनी काव्य

रचना में अधिक शास्त्रीय थे। वे एक बंधे-बधाए मार्ग पर चलने के आदी थे। काव्य-रीतियों के अनुसार चलना ही उनका परम उद्देश्य था। वे किसी शास्त्रीय नियम का उल्लंघन नहीं कर सकते थे। केशवदास, पद्माकर, मतिराम, बिहारी, भूषण, देवदत्त आदि सब किसी-न-किसी रूप में रीति-बद्ध काव्य-धारा के पाषक और समर्थक थे, परन्तु स्वच्छन्द काव्य-धारा के कवियों ने उनके बंधे-बधाए मार्ग का अनुसरण नहीं किया। उनकी कला उनकी अपनी कला थी, उनके वर्य-विषय उनके अपने वर्य-विषय थे। उनका मार्ग रीतिबद्ध काव्य-धारा के कवियों से सर्वथा भिन्न था। रसखान, घनानन्द, ठाकुर, बोधा आदि इसी परंपरा के कवि थे।

प्रश्न उठाया जा सकता है कि रसखान और घनानन्द की भांति ही केशवदास, पद्माकर, बिहारी और मतिराम भी तो प्रेम के ही गायक थे। इस प्रश्न का उत्तर यदि सच्चे में दिया जा सके तो कहा जायगा कि प्रेम-निरूपण के क्षेत्र में दोनों वर्ग के कवि एक दूसरे से सर्वथा भिन्न थे। रीतिबद्ध काव्य-धारा के कवि प्रेम के बाह्य पक्ष के कवि थे। परन्तु उनका बाह्य पक्ष निरूपण भी स्वच्छन्द नहीं था। प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के मतानुसार साहित्य की परंपरा में प्रेम-व्यापार के जो लक्षण निश्चित कर दिए गए थे उनसे आगे उनकी दृष्टि मार्ग न पा सकी। बाह्य पक्ष की रमणीयता के दर्शन के लिए जो अन्तर्दृष्टि की वृत्ति और सूक्ष्मता अपेक्षित होती है वह उनकी रचनाओं में मट पड़ गई थी। उनमें शारीरिक सुख का आग्रह तो था, पर मानस-ससर्ग की रमणीयता उनमें नहीं थी। प्रेम के बाह्य पक्ष के चित्रण में उनके प्रिय विषय थे : नख-शिख-नायिका भेद, विररीत-रति, सुरतात, दूती, राखी, अभिसारिका की साज-सज्जा, गुप्ता की गोपन विधियाँ, विदग्धा के विदग्धालाप, गुरुजनो के बीच प्रेम-संकेतो का सविस्तर उल्लेख, लोक-भय अथवा लोक-लज्जा के आधार पर प्रेम के बहुत से बंधे-बंधाए खेल, छल-कपट से भरे खिनगाड, मौतों की असूया, मान के त्रिविध रूप, खडिता की व्यंग-भरी उक्तियाँ, हावों की भावभंगी, प्रेम-मार्ग की वक्रता आदि। इन्हीं और इनसे संबन्धित अन्य अनेक विषयों के निरूपण में ही उन्होंने अपनी काव्य-कला का अमोक्षक प्रस्तुत किया था। सच्चे में इसी बात को हम यों

भी कह सकते हैं कि उनके प्रेम-निरूपण में नायक-नायिका के बीच मानस संसर्ग की अपेक्षा बुद्धि विलास ही अधिक था। ऐसा करने के लिए वे मजबूर भी थे। वे दरबारी कवि थे। अपनी जीविका बनाए रखने के लिए उन्हें अपने आश्रय दाताओं का सस्ते ढंग से मनोरंजन करना पड़ता था। नायिका के कपोल, नायिका के बाल, नायिका के कुच, नायिका की कमर, नायिक के नेत्र आदि के वर्णन में जो कवि अधिक-से-अधिक अपनी बुद्धि-विलास का प्रदर्शन कर सकता था वही अपना जीविका सुरक्षित रख सकता था। ऐसे पराधीन कवियों से प्रेम के उस पक्ष के चित्रण की आशा नहीं की जा सकती थी जिसको पूर्ति रीति-मुक्त काव्य धारा के कवियों ने की।

रीति-मुक्त काव्य-धारा के कवि किसी के आश्रय में नहीं थे। उन्होंने स्वतंत्र रह कर अपनी प्रेमानुभूतियों का चित्रण किया। वे स्वयं प्रेमी थे और प्रेम के रहस्य से परिचित थे। वे जानते थे प्रेम करना, प्रेम में तपना और प्रेम में तड़पना। इसलिए उनकी प्रेमानुभूति वास्तविक प्रमानुभूति थी। रीतिबद्ध काव्य-धारा के कवियों की भांति उनका प्रेम मौखिक प्रेम नहीं था। प्रेम की चोटों को उन्होंने स्वयं अनुभव किया था। इसलिए उनका मार्ग भी उन रीतिबद्ध-कवियों से सर्वथा भिन्न था जो कृत्रिम प्रेम के गीत गाकर अपनी रोटी कमाने के साथ-साथ अपने आश्रय-दाताओं का मन बहला रहे थे। यही कारण था कि उन्होंने शृंगार-काल में जन्म लेकर भी शृंगार-काल की प्रचलित काव्य-परंपराओं से मुक्त होकर अपने काव्य का अपने ढंग से शृंगार किया। वे मनमौजी थे, हृदय की तड़पन और कसक के गायक थे। प्रेम के क्षेत्र में उनका आदर्श था, चातक। प० विश्वनाथ प्रसाद के शब्दों में—‘तुलसीदास ने चातक के जिस एकांगी प्रेम की उच्चता और तीव्रता का विधान अपनी ‘दोहावली’ के अन्तर्गत चातक चौतीसी’ में किया है, प्रेम का वही उदात्त रूप इनमें भी दिखाई देता है। चातक वज्र गिरने पर भी बादल को प्यार करना नहीं छोड़ता :—

‘उपल बरसि, गरजत तरजि, डारत कुलिस कठोर ।

चितव कि चातक मेघ तजि कबहुँ दूसरी ओर ॥’

रीति-मुक्त कवि इसी प्रेम के पथिक थे। उनका प्रेम एकनिष्ठ था।

जिस पर उनकी निगाह जम गई, जम गई, फिर उससे हटनेवाली नहीं थी। आचार्यों के मत से इस प्रकार के एकनिष्ठ प्रेम की दो धाराएँ होती हैं : (१) वस्तु-विशिष्ट प्रेम और (२) प्राणी-विशिष्ट प्रेम। वस्तु-विशिष्ट प्रेम प्रिय के रूप आदि से संबंधित रहता है। यहीं से एकनिष्ठ प्रेम का आरंभ होता है। धीरे-धीरे जब वस्तु-विशिष्ट प्रेम इतना सबल और आग्रहपूर्ण हो जाता है कि प्रिय को बिना देखे चैन नहीं पड़ता और उसके सानिध्य की आकांक्षा बराबर वेगवती होती रहती है तब प्राणी-विशिष्ट प्रेम का उदय होता है। इस मंजिल पर पहुँचकर प्रेमी प्रिय के हृदय पर विजय प्राप्त करने में संलग्न हो जाता है। यदि उसको अपने इस प्रयत्न में सफलता मिल गई तो कहना ही क्या है, पर यदि उसे सफलता न मिली तो वह उसे त्याग नहीं देता। प्राणी-विशिष्ट प्रेम की सच्चाई केवल इसी बात में है कि प्रेमी अपने प्रिय को किसी भी दशा में अपने हृदय से दूर नहीं करता, वह प्रेम के क्षेत्र में सतत आगे ही बढ़ता रहता है। वह अपने प्रिय के वियोग में आँसू बहाता है, चीखता-चिल्लाता है, तड़पता है, जङ्गलो और बया-बानो की खाक छानता है, अपना सुख-चैन हराम कर देता है, पर अपने प्रेम-पथ से हटने का नाम नहीं लेता। यह प्रेम दरअसल प्रिय के वियोग में तरह-तरह की वेदना सहते हुए मर मिटने वाला प्रेम है। हिन्दी के रीतिमुक्त कवियों ने इसी प्रेम के गीत गाए हैं। वे वस्तु-विशिष्ट प्रेम की मंजिल से गुजरे हैं, परन्तु वे वहीं नहीं रुके, उससे बहुत आगे बढ़े हैं। रीतिबद्ध-कवियों का यह रवैया नहीं रहा है। उनके प्रेम को हम आचार्यों के शब्दों में वस्तु-विशिष्ट प्रेम ही कह सकते हैं। उन्हें प्राणी-विशिष्ट प्रेम की गंध छूतक नहीं पाई है। रीति-बद्ध तथा रीति-मुक्त कवियों के प्रेम-निरूपण के सम्बन्ध में यह अन्तर समझ लेने के पश्चात् धनानन्द के काव्य के महत्व को समझने में कोई बाधा नहीं रह जाती।

धनानन्द की काव्य-साधना

शृङ्गार-काल के रीतिमुक्त-कवियों में धनानन्द का स्थान सर्वोच्च है। हिन्दी में वह उन्मुक्त प्रेम के सर्वोत्कृष्ट गायक माने जाते हैं। उनकी रचनाओं में उनके अन्तरतम की अनुभूतियों के स्वर हैं। बुद्धि के अना-

रीतिबद्ध कवियों की भाँति घनानंद ने अपने प्रेम की विवृत में 'बिछुरि मीन की औ मिलनि पतंग की' को आदर्श नहीं बनाया। उन्होने इसे जड़ता का लक्षण समझा और प्रिय के वियोग में तड़प-तड़प कर भी जीना सीखा :—

‘मरिबो विसराम गनै वह तौ, यह बापुरो मीच-तज्यो तरसै ।
वह रूप-छुटा न सहारि सकै, यह तेज तवै चितवै बरसै ॥
घनानंद कौन अनोखी दसा मति आवरी बावरी ह्वै थरसै ।
बिछुरे मिलें मीन-पतंग-दसा कहा मो जिय की गति को परसै ॥’

जल के वियोग में मीन तुरन्त अपना प्राण त्याग देती है और संयोगावस्था में पतंग दीपक की लौ पर अपने प्राण उत्सर्ग कर देता है। संयोग और वियोग की यह चरम दशा घनानंद का लक्ष्य नहीं है। घनानंद प्रेम की पीर में तड़प-तड़प कर जीनेवाले कवि हैं। वियोग तो वियोग है ही, संयोग में भी वियोग उनका पीछा नहीं छोड़ता :—

‘यह कैसो संजोग न जानि परै जु वियोगन क्यों हू बिछोहत है ।

घनानंद के एकनिष्ठ प्रेम का यही आदर्श है। इस में, न तो किसी प्रकार की वक्रता है, न लचीलापन, न कुटिलता, न चातुरी, न बुद्धि-विलास ! यह प्रेम का सीधा और सरल मार्ग है जिसपर चलकर कोई भटक नहीं सकता :—

‘अति सूधो सनेह को मारग है, जहाँ नेकु सयानप बाँक नहीं ।

तहाँ साँचे चलै तजि आपनपौ रूझकै कपटी जे निसाँक नहीं ॥’

शर्त यही है कि प्रेमी के हृदय में प्रिय के प्रति सच्ची लगन हो और उसमें अहंभाव का सर्वथा अभाव हो। घनानंद ने अपने लिए यही कसौटी तैयार की है और इस पर वह खरे उतरे है।

(२) विरह-वर्णन—घनानंद के प्रेम-काव्य का मुख्य विषय है—विरह-वर्णन। सुजान के वियोग ने ही उन्हें काव्य-प्रेरणा दी है। ‘सुजानहित’ तथा ‘वियोग-बेलि’ में उनकी जो रचनाएँ संगृहीत हैं उनके अध्ययन से यह स्पष्ट होता है कि वह मुख्यतः विरह के कवि थे। विरह-वेदना का उन्हें व्यक्तिगत अनुभव था। उनकी आत्मा एक विरही की आत्मा थी। रीतिबद्ध-कवियों की भाँति किसी से विरह वेदना उधार लेकर उन्होंने कविता नहीं की।

प्रेम की पीर' से वह भली-भांति परिचित थे और उसकी विविध अन्तर्दशाओं से वह गुजर चुके थे। इसलिए उन्होंने जो कुछ लिखा, विरह में डूबकर लिखा और ऐसा लिखा जो किसी की भी रचना से टक्कर न ले सका।

प्रश्न उठता है कि घनानन्द के विरह-वर्णनका रूप क्या है और वह किस काव्य-परंपरा से प्रभावित है। इस प्रश्न का उत्तर देने के लिए हमें प्रेम के उन दोनो रूपों पर विचार करना होगा जिनमें से एक को सम और दूसरे को विषम कहते हैं। प्रेमी और प्रिय के बीच जब समान रूप में प्रेम उत्पन्न होता है तब वह प्रेम का सम रूप कहा जाता है। राम और सीता के बीच उत्पन्न होनेवाला प्रेम इसी प्रकार का प्रेम है। राम का सीता के प्रति उतना ही प्रेमाकर्षण है जितना सीता का राम के प्रति। भारतीय काव्य-परंपरा में इसी प्रकार के प्रेम का वर्णन सयोग और वियोग के अन्तर्गत किया गया है। इसके विरुद्ध प्रेम का विषम रूप है। इस प्रकार के प्रेम में प्रेम करने वाला अपने प्रिय के वियोग में तड़पता है, आँहे भरता है, रोता-चिल्लाता है, परन्तु उसके तड़पने, आँहे भरने और रोने चिल्लाने का उसके प्रिय पर इतना भाव नहीं पड़ता कि वह भी पिघल जाय, वह भी तड़प उठे और वह भी सयोग के लिए व्याकुल हो जाय। लैला-मजनूँ और शीरा-फरहाद के बीच उत्पन्न होनेवाला प्रेम इसी प्रकार का प्रेम है। मजनूँ तड़पता है, पर लैला में वह तड़पन नहीं है। नतीजा यह होता है कि मजनूँ दिन-रात उसके वियोग में तड़पता और छटपटाता रहता है। प्रेम के सम रूप में भी वियोग की घड़ियाँ आती हैं, परन्तु उस वियोग में वह घनीभूतता नहीं होती जो प्रेम के वैषम्य में उत्पन्न होनेवाले वियोग में पाई जाती है। भारतीय काव्य-परंपरा में इस प्रकार के प्रेम को प्रश्रय नहीं दिया गया, उसमें सर्वत्र प्रेम के सम रूप का ही चित्रण हुआ। परन्तु आगे चलकर फारसी-काव्य-परंपरा के प्रभाव से भारतीय काव्य में प्रेम के विषम रूप को भी स्थान दिया जाने लगा। हिन्दी के सूफ़ी-कवियों ने इसे विशेष रूप से अपनाया और फिर हिन्दी-काव्य में इसकी परंपरा चल पड़ी। घनानन्द ने इसी परंपरा के अन्तर्गत अपनी रचनाएँ प्रस्तुत कीं। फारसी और उर्दू के वह अच्छे विद्वान थे, सूफ़ियों की दार्शनिक विचार-धारा से भी उनका परिचय था। इश्क मजाज़ी

(लौकिक प्रेम) में भी वह सराबोर थे। परन्तु 'सुजान' की इन्कार ने इस इश्क मजाजी की दिशा बदल दी। धनानन्द उसके वियोग में विरक्त हो गये। ससार का पल्ला उनसे छूट गया और फिर धीरे-धीरे वियोग में 'सुजान' ने राधा-कृष्ण का रूप धारण कर लिया। इस प्रकार उनका विरह-वर्णन विशुद्ध भारतीय नहीं है, उस पर सूफियों की विरह-वेदना का स्पष्ट प्रभाव है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘अंतर हौ किधौ अंतर रहौ, दग फारि फिरौ कि अभागिनि भीरौं ।
आगि जरौ अकि पानि परौ, अब कैसी करौं, हिय का विधि धीरौ ॥
जौ धनआनंद ऐसी रुची, तौ कहा बस है अहो प्राननि पीरौ ।
पाऊँ कहाँ हरि हाय तुरहै, धरती मै धसौ कि अकासहि चीरौ ॥’

धनानन्द के उक्त सवैये पर सूफियों के ब्रह्म-विरह की स्पष्ट छाप है। सूफियों की भाँत धनानन्द ने भी लौकिक प्रेम लीला को अलौकिक प्रेम-लीला का अंश माना है और अपना रचनाओं में यत्र तत्र इसका आभास दिया है। ‘उधरौ जग छाया रहे धनआनंद चातिक लौ तकिवै अब तौ’ से यही बात स्पष्ट होती है। किन्तु इतना साम्य होते हुए भी धनानन्द का विरह-वर्णन भक्ति-भावना-समन्वित, संयत और भारतीय काव्य-परंपरा से पोषित है। भारतीय काव्य-शास्त्र में आचार्यों ने विरह की दस अवस्थाएँ मानी हैं : (१) स्मृति, (२) गुण-कथन, (३) अभिलाषा, (४) मूर्च्छा, (५) व्याधि, (६) उद्वेग, (७) प्रलाप (८) जडता, (९) उन्माद और (१०) मरण। इनमें से अन्तिम मरण की अवस्था का वर्णन भारतीय काव्य-शास्त्र में निबिद्ध ठहरा गया है। धनानन्द ने अपने विरह-वर्णन में इन सभी अवस्थाओं को स्थान दिया है। इनके आतिरिक्त उनकी रचनाओं में कुछ और भी अवस्थाएँ मिलती हैं जो उनकी व्याक्तगत अनभूत पर आश्रित हैं। इन सभी अवस्थाओं के चित्रण में उन्हें अभूतपूर्व सफलता मिली है।

स्मृति का चित्रण धनानन्द के विरह जन्य काव्य की परम विशेषता है। इस संबन्ध में एक नहीं, अनेक ऐसे उदाहरण उनके काव्य से दिए जा सकते हैं जिनमें उनकी वियोगी आत्मा तड़प उठी है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘वहै सुसक्यानि, वहै मृदु बतरानि, वहै—

लडकीली बानि आनि उर में अरति है ।
 वहै गति लैन, श्रौ बजावनि ललित बैन,
 वहै हंसि दैन, हियरा तें न टरति है ॥
 वहै चतुराई सों चिताई चाहिबे की छबि,
 वहै छैलताई न छिनक विसरति है ।
 आनन्दनिधान प्रानप्रोतम सुजानजू की,
 सुधि सब भौतिन सो बेसुधि करति है ॥’

यह बेसुध करनेवाली ‘सुजान’ की याद किसी प्रकार भी धनानन्द के हृदय से नहीं निकलती । इसलिए खीजकर वह कहते हैं :—

‘क्यों हंसि हेरि हरयौ हियरा, अरु क्यों हित कै चित चाह बढाई ।
 काहे कों बोलि सुधा-सने बैननि, चैननि मैन-निसैन चढाई ॥
 सो सुधि मो हिय मै धनआनंद, सालति क्यों हूँ कढै न कढाई ।
 मीत सुजान अनीत की पाटी, इते पै न जानिये कौने पढाई ॥’

विरह में प्रिय का गुण-कथन विशेष रुचिकर और सान्त्वनाप्रद होता है । सच पूछिए तो इसी के सहारे प्रेमी जीता रहता है । धनानन्द ने अपने विरह-काव्य में इसकी भी योजना की है । उन्होंने कही अपने ‘सुजान’ श्लोक-रूप की प्रशंसा की है, कही उनकी उदारता का बखान किया है और कही उन्हें उनके निर्मोहीपन के लिए फटकारा भी है । रूप के आकर्षण का महत्त्व इसी बात में है कि वह चिर नवीन हो, शाश्वत हो, अनोखा हो, ऐसा हो कि उसकी तुलना में कोई रूप जंच ही न सके । इस प्रकार का रूप प्रेमी को इधर-उधर भटकने का अवसर नहीं देता । धनानन्द अपने ‘सुजान’ के रूप के सम्बन्ध में कहते हैं :—

‘रावरे रूप की रीति अनूप, नयो-नयो लागत ज्यों-ज्यों निहारिये ।’

इसी ‘नयो-नयो लागत ज्यों-ज्यों निहारिये’—से प्रेम परिपुष्ट, परिपक्व एवं स्थाई होता है, इसी की याद बार-बार सताती है और इसी को देखने के लिए आखे तरसा करती हैं । धनानन्द ने इसीलिए अपने विरह-काव्य

में रूप के आकर्षण का महत्व स्वीकार किया है। इसके साथ ही उन्होंने अपने प्रिय की उदारता का भी बखान किया है :—

‘रसिक रंगीले, भली भाँतिनि छबीले, धन—

आनंद रसीले भरे महासुख-सार हैं ।

कृपा-धन-धाम स्यामसुन्दर सुजान, मोद—

मूरति, सनेही, बिना बूझें रिझवार है ॥

चाह-आलबाल और अचाह को कल्पतरु,

कीरति-मयंक, प्रेम-सागर अपार हैं ।

नित हित-संगी, मनमोहन त्रिभगी, मेरे

प्राननि-अधार नंदनंदन उदार है ॥’

परन्तु उन्ही उदार नदनंदन के निर्मोहीपन की भर्त्सना भी की गई है :—

‘तुम कौन धौं पाटी पढ़े हौ कहौ, मन लेहु पै देहु छटांक नहीं ॥’

विरह की तीसरी अवस्था है—अभिलाषा। प्रिय की स्मृति और उसके गुण-कथन के साथ-साथ प्रेमी के मन में अपने प्रिय से मिलने, उसका सानिध्य प्राप्त करने, उसका दर्शन करने और अन्त में उसके साथ मिलकर एक हो जाने की तीव्र अभिलाषा होती है। घनानंद ने एक विरही के रूप में अपनी अभिलाषा का उद्घाटन दो प्रकार से किया है : (१) साधारण और (२) विशेष। साधारण ढंग से जो अभिलाषा प्रकट की गई है उसका एक उदाहरण लीखिए :—

‘रूप उजियारे जान ! प्रानन के प्यारे, कब

करौगे जुन्हैया दैया बिरह-महा-तमैं ।

सुखद सुवा तें हंसि हेरनि पिवाय पिय,

जियहि जिवाय, मारिहौ उदेग-से जमैं ॥

सुन्दर सुदेस आँखैं बहुर्यौ बसाय, आय,

बसिहौ छबीले जैसें हुलसि हियें रमैं ।

ह्वैहै सोऊ घरी भाग-उघरी अनंदघन,

सरस बरसि लाल देखि हौ हरी हमैं ॥’

प्रिय की बाँकी अदाओं के दर्शन की अभिलाषा का यह उदाहरण भी कितना सुन्दर और सत्य है :—

‘छुबि को सदन, मोद-मडित बदन-चंद,
 तृषित चखनि लाल ! कव धौं दिखायहौ ।
 चटकीलो भेष करें, मटकीली भाँति सों ही,
 मुरखी अधर धरें लटकत आयहौ ॥
 लोचन डुराय, कळू मृदु मुसक्याय, नेह—
 भीनी बतियानि लडकाय बतरायहौ ।
 विरह-जरत जिय जानि, आनि प्रानप्यारे,
 कृपानिधि आनँद को घन बरसायहौ ।’

विरह-वर्णन में हिन्दी के अनेक कवियों ने इसी साधारण पद्धति से विरही की अभिलाषा का अभिव्यक्तीकरण किया है। इसमें प्रेमी अपने प्रिय के साथ सीधा संबंध स्थापित करता है। वह जो कुछ कहता है, अपने प्रिय को संबोधित करके कहता है। इसके विपरीत एक विशेष पद्धति भी है जिसमें किसी माध्यम-द्वारा प्रेमी अपनी अभिलाषा प्रकट करता है। संस्कृत-साहित्य में इस पद्धति से अधिक काम लिया गया है। इस पद्धति के अनुसार ‘पवन’ और ‘मेघ’ दूत बनाकर प्रिय के पास भेजे जाते हैं और उनके द्वारा विरही अपने वियोग-ब्यथा की सूचना अपने प्रिय को देते हैं। घनानन्द ने भी अपने वियोग-वर्णन में उक्त दोनों को दूत बनाया है। निम्न पक्तियों में देखिए, वह अपने पवन-दूत से क्या कहते हैं :—

‘पुरे बीर पौन ! तेरो सबै ओर गौन, वारी
 तो सो और कौन, मन ढरकौहीं बानि दै ।
 जगत के प्रान, ओछे-बडे सों समान, घन—
 आनद-निधान, सुखदान दुखियानि दै ॥
 जान उजियारे गुन-भारे अंत मोही प्यारे,
 अब हूँ अमोही बैठे, पीठि पहचानि दै ।’

विरह-बिथाहि मूरि, आँखिन मै राखौ पूरि,

धूरि तिन पायन की हा हा ! नेकु आनि दै ॥'

पहले पवन की प्रशंसा कर और फिर उसे अपनी स्थिति का परिचय देकर अन्त में जो अभिलाषा मकट की गई है वह विरह-काव्य का प्राण है। घन-दूत से भी इसी प्रकार की कुछ बात कही गई है। देखिए :—

‘परकाजहि देह को धारि फिरौ, परजन्य ! जथारथ ह्वै दरसौ ।

निधि-नीर सुधा के समान करौ, सबही विधि सज्जनता सरसौ ।

घनआनंद जीवन-दायक हौ, कछू मेरिथौ पीर हिये परसौ ।

कबहूँ वा विसासी सुजान के आंगन मो अंसुवनि को लै बरसौ ॥’

कितनी सुन्दर योजना है पवन-द्वारा प्रिय की पग-धूरि मंगाने की और मेघ-द्वारा अपने आसुओं को प्रिय तक पहुँचाने की ! इन दोनों रचनाओं में काव्य-सौष्ठव तो ही है, विरही की पूत अभिलाषा भी अपनी चरम सीमा पर पहुँची हुई है। परन्तु जब प्रेमी की यह अभिलाषा भी किसी तरह पूरी नहीं होती तब वह चेतना-हीन होकर मूर्च्छित हो जाता है। मूर्च्छा से आगे की अवस्था ब्याधि है जिसमें एक प्रकार की जड़ता आ जाती है। विरही पड़ा-पड़ा इधर-उधर शून्य में देखा करता है और आँसू बहाता रहता है। यह अवस्था जब परिपक्व हो जाती है तब उद्वेग का आविर्भाव होता है। उद्वेग की अवस्था अत्यन्त पीड़ा पहुँचानेवाली होती है जिसके कारण विरही को अपने जीवन से विरक्ति हो जाती है। इसके बाद की अवस्था है—प्रलाप जब वह सब ओर से निराश होकर बकने-भकने लगता है। जड़ता और उन्माद इसके बाद की अवस्थाएँ हैं। इन सभी अवस्थाओं से गुजरकर प्रेमी अन्त में मरण की अवस्था पर पहुँचता है। परन्तु जैसा कि पहले बताया जा चुका है, भारतीय काव्य-शास्त्र में इसका वर्णन निषिद्ध है। धनानन्द ने तो अपनी विरह-वेदना में मृत्यु का भी तिरस्कार किया है। उन्हें वियोग में तड़पना पसन्द है, पर मरना पसन्द नहीं है। ऐसी स्थिति में उनका एक मात्र अवलंबन है—नाम-जप। इसी के आधार पर जीते हुए वह कहते हैं :—

‘तेरी बाट हेरत हिराने औ पिराने पल,
 थाके ये बिकल नैना ताहि नपि-नपि रे ;
 हिये मैं उदेग-आगि लागि रही रातघौस,
 तोहि कौं अराधौ, जोग साधौं तपि-तपि रे ॥
 जान घनआनंद यौ दुसह दुहेली दसा-
 बीच परि-परि प्रान पिसे चपि-चपि रे ।
 जीवे तै भई उदास, तऊ है मिलन-आस,
 जीवहि जिवाऊँ नाम तेरो जपि-जपि रे ॥’

और यह सब हो रहा है एक आशा के साथ । आशा यह है कि कभी प्रिय से मिलन होगा । जब तक मिलन नहीं होता तभी तक हर तरह की यातनाओं की श्रवधि है । मिलन होने पर, परमात्मा (प्रिय) मे आत्मा (प्रेमी) के लीन होने पर सभी कष्टों का अन्त हो जायगा । इसलिए जब तक मिलन नहीं होता, जब तक वह शुभ समय नहीं आता तब तक जिसका जो जी चाहे करले । घनानन्द यही सोच कर कहते हैं :—

‘कारी कूर कोकिला ! कहाँ को बैर कावति री,
 कूकि-कूकि अबही करेजो किन कोरि लै ।
 पैदे परे पापी ये कलापी निसघौस ज्योंही,
 चातक ! घातक त्योंही तू हू कान फोरि लै ॥
 आनंद के घन प्रान-जीवन सुजान बिना,
 जानि कै अकेली सब घेरी दल जोरि लै ।
 जौ लौ करैं आवन बिनोद-बरसावन वे,
 तौ लौ रे डरारे बजमारे घन घोरि लै ॥’

घनानन्द की यह आशा उनकी इस टेक पर आश्रित है :—

‘आसा-गुन बाँधि कै भरोसो-सिल धरि छाती,
 पूरे पन-सिंधु मे न बृद्ध सकायहौं ।
 दीह दुख-दव हिय जारि, उर-अन्तर,
 निरंतर यौ रोम-रोम आसनि तचायहौं ॥

लाख-लाख भाँतिन की दुसह दसानि जानि
 साहस सम्हारि सिर आरे लौ चलायहौं ।
 ऐसैं घनआनंद गढी है टेक मन माहिँ,
 एरे निरदई ! तोहि दया उपजायहौ ॥'

घनानन्द की इस टेक में उनका आत्मविश्वास है और इसी आत्मविश्वास में भारतीय साधक की साधना सफल होती है। घनानन्द ने अपने विरह-वर्णन में यद्यपि सूफी-प्रेम-साधना से प्रभावित प्रेम के वैषम्य रूप को ही अपनाया है तथापि उसे कृष्ण-भक्ति के रंग में रंगकर उन्होंने आदि से अन्त तक भारतीय परंपरा का ही पालन किया है। फारसी काव्य-परंपरा से प्रभावित सूफी-साधना में परमात्मा को नायिका और साधक को नायक का रूप दिया जाता है। उसमें नायिका तटस्थ रहती है और नायक क्रियाशील। हिन्दी के सूफी-कवि जायसी ने अपनी रचना 'पदमावत' में इसी शैली का अनुकरण किया है। परन्तु भारतीय धर्म-साधना में परमात्मा को नायक और साधक को नायिका का रूप दिया जाता है। नायिका अपने नायक के वियोग में तड़पती, रोती-बिलखती और आहें भरती है। शृङ्गार-काल के प्रायः सभी कवियों ने इसी परंपरा का पालन किया है। घनानन्द भी अपने विरह-वर्णन में इसी मार्ग के पथिक रहे हैं। परन्तु यहाँ भी वह अपने युग के पूर्ववर्ती कवियों से भिन्न हैं। वियोग-वर्णन में जहाँ रीतिबद्ध काव्य-धारा के कवियों की दृष्टि परव्यजक रही है वहाँ घनानन्द की दृष्टि आत्मव्यजक है। कहने का तात्पर्य यह कि रीतिबद्ध काव्य-धारा के कवियों के विरह-वर्णन में उनकी अपनी अनुभूति नहीं है, परन्तु घनानन्द का विरह-वर्णन उनकी अपनी अनुभूति का परिणाम है। उन्होंने जो कुछ लिखा है, वह स्वयं तड़प-तड़प कर लिखा है और अपने 'सुजान' श्रीकृष्ण को सुनाया है। इसीलिए घनानन्द के विरह-वर्णन में अनूठा संयम और स्वाभाविकता है। वह सत्य ही नहीं, गंभीर भी है। एक बार पढ़कर उसे बार-बार पढ़ने को जी चाहता है। लगता है, उसमें जो कुछ है, सब अपना ही है। घनानन्द ने विरह की जिन-जिन अन्तर्दशाओं तथा भावना-भेदों का निरूपण किया है वे वास्तविक हैं।

कहीं-कहीं उन्होंने कृष्ण का निर्गुण आधार लेकर कुछ रहस्यमयी उक्तियाँ कहीं है, पर वे भी उनकी सच्ची अनुभूति के परिणाम हैं। कहने का तात्पर्य यह कि वह एक सच्चे विरही हैं और इस नाते उन्होंने अपनी प्रत्येक अनुभूति को सौ-सौ तरह से सफलतापूर्वक चित्रित किया है। उनका प्रत्येक शब्द और उनकी प्रत्येक उक्ति उनकी विरह-वेदना का सच्चा प्रतीक है। उनका यह छंद लीजिए और देखिए कि वह अपने 'सुजान' श्रीकृष्ण को अपने अनुकूल बनाने में कितने सुन्दर तर्क के साथ अपनी विवशता का चित्र उतारते हैं :—

‘चातिक चुहल चहुँ ओर चाहै स्वाति ही कों,
सूरे पन-पूरे जिन्है बिष सम अमी है।
प्रफुलित होत भान के उदोत कंज-पुंज,
ता बिन बिचारनि ही जोति-जाल तमी है।
चाहौ-अनचाहौ जान प्यारे पै अनंदघन,
प्रीति-रीति बिषम सु रोम-रोम रमी है।
मोहि तुम एक, तुम्है मो सम अनेक आहिं,
कहा कलु चंदहि चकोरन की कमी है ॥’

और यदि इतने पर भी उनके निष्ठुर सुजान नहीं मानते तो वह यह खरी बात कहने से भी नहीं चूकते :—

‘भए अतिनिठुर, मिटाय पहचानि डारी,
याही दुख हमै जक लागी हाय-हाय है।
तुम तौं निपट निरदर्ई, गई भूलि सुधि,
हमै भूल-सेलनि सो क्यौ हून भूलाय है ॥
मीठे-मीठे बोल बोलि, ढगी पहिले तौ तब,
अब जिय जारत, कहौ धौ कौन न्याय है।
सुनी है कै नाही, यह प्रगट कहावति जू,
काहू कलपाय है सु कैसे कल पाय है ॥’

(३) भाव-पञ्च—काव्य के अंतस में मूलतः तीन तत्वों का समावेश कर उसे प्रभावोत्पादक बनाया जाता है। उनमें से पहला तत्त्व बुद्धितत्त्व

हैं। बुद्धि-तत्त्व से हमारा अभिप्राय कवि की उस विचार-धारा से है जिसमें उसका जीवन-दर्शन निहित रहता है। अर्थात् जब कवि काव्य के माध्यम से अपने व्यक्तिगत जीवन-दर्शन अथवा किसी सामाजिक आदर्श की व्याख्या करने लगता है तब काव्य में बुद्धि-तत्त्व की स्थापना होती है। स्पष्ट है कि काव्य में बुद्धि-तत्त्व की स्थापना बिना मस्तिष्क को झकझोरे हुए नहीं हो सकती। घनानन्द की यह प्रवृत्ति नहीं है। उन्होंने न तो मस्तिष्क से कविता की है और न अपनी कविता में मस्तिष्क को झकझोरनेवाली कोई व्यवस्था। उनका अपना कोई गहन और गम्भीर जीवन-दर्शन भी नहीं है। इसलिए उनकी रचनाओं में बुद्धि-तत्त्व का अभाव है।

काव्य के अंतस का दूसरा तत्त्व है कल्पना-तत्त्व। काव्य में इस तत्त्व का होना आवश्यक है। इसके बिना काव्य में भाव-सौंदर्य की स्थापना नहीं होती, परन्तु इसका अत्यधिक प्रयोग भाव-सौंदर्य की वृद्धि में बाधक भी होता है। रीतिबद्ध-कवियों ने अपनी रचनाओं में इसका अत्यधिक प्रयोग कर उनकी गम्भीरता पर ही आघात नहीं किया है, उन्हें हास्यात्मक भी बना दिया है। उदाहरणार्थ बिहारी का यह दोहा लीजिए और देखिए कि उन्होंने कल्पना के अत्यधिक साहचर्य से एक विरहिणी की कृशता का वर्णन कर उसकी विरह-वेदना के प्रति कितना घोर अन्याय किया है—

‘इत आवति चलि जात उत, चली छः सातक हाथ।

चढे हिंडोरे-सी रहै, लगी उसासन साथ ॥’

बिहारी की यह कल्पना-प्रियता घनानन्द में नहीं है। घनानन्द ने अपनी रचनाओं में कल्पनाओं का प्रयोग एक उचित सीमा के भीतर किया है और इस बात का ध्यान रखा है कि वे जीवनपरक, सजीव, स्वाभाविक प्रभावोत्पादक, गम्भीर और भाव-सौंदर्य की वृद्धि में सहायक हों। एक विरहिणी की विरह-व्यथा तथा उसकी कृशता आदि के वर्णन को वह अपनी स्वाभाविक एवं जीवनपरक कल्पना के उचित साहचर्य से कितना प्रभावोत्पादक बना देते हैं, इसका एक उदाहरण लीजिए :—

‘अंसुवानि तिहारे वियोग हरी वरषा-रितु बैलि-सी बाल भईं।

हिय-खोपनि चोपनि-कॉपनि भालरि लाज के ऊपर छाय गई ॥

घनआनंद जान सदा हित भूमनि घूमनि देखियै नित नई ।
बलि नेकु मया करि हेरौ हहा अबला किधौ फूलि रही तुरई ॥'

एक नायिका के रूप-लावण्य का यह काल्पनिक चित्र भी कितना सुन्दर है :—

‘चारु चामीकर चंद चपला चंपक चोखी,
केसरि-चटक कौन लेखें लेखियति है ।
उपमा बिचारी न बिचारी, जाहिं जान प्यारी,
रूप की निकाई औरैं अवरेखियति है ॥
सरस-सनेह-सानी राजति रवाँनी दसा,
तरुनाई-तेज-अरुनाई पोखियति है ॥
मंडित अखंड घनआनंद उजास लिये,
तेरे तन दीपति दिवारी देखियति है ॥’

काव्य के अंतस का तीसरा तत्व है—भाव-तत्त्व । इस तत्व का मूल स्रोत हृदय है । घनानंद हृदयवादी कवि हैं, इसलिए उनकी संपूर्ण रचनाएँ भावपरक हैं । उनके काव्य का ‘थीम’ है—एकनिष्ठ प्रेम । प्रेम-दशा की व्यंजना ही उनका अपना क्षेत्र है । प्रेम की गूढ अन्तर्दशाओं का उद्घाटन जैसा उनमें है वैसा हिन्दी के अन्य कवियों में नहीं पाया जाता । उनकी प्रेम-व्यंजना विशुद्ध रूप से भावात्मक है । वह लोक-भय अथवा लोक-लाज का तिरस्कार कर साहसपूर्वक प्रेम की एक निष्ठता में विश्वास करनेवाले और लीन होनेवाले कवि थे । श्रीकृष्ण और राधा का जैसा उन्मुक्त प्रेम-मय जीवन था वैसा ही बाधा-बन्धन-रहित सरल-सीधा प्रेम मार्ग उनका भी था । इसलिए प्रेम में बुद्धि की कतर-व्योत उन्हें एकदम पसंद नहीं थी । वह हृदय को सामने करनेवाले और हृदय को प्रभावित करनेवाले कवि थे । उनका विश्वास था कि हृदय की रीम रानी और बुद्धि उसकी दासी है :—

‘रीम सुजान सची पटरानी बची बुद्धि बावरी हूँ करि दासी ।’

अपने इस अटूट विश्वास के कारण घनानंद ने अपने प्रेम-वर्णन में बुद्धि की काट-छाँट को कहीं भी स्थान नहीं दिया । इसलिए उन्हें दूती आदि की आवश्यकता का अनुभव नहीं हुआ :—

‘जान प्यारे जौऽब कहुँ दीजिए संदेसो तौऽब,
 आवाँ सम कीजियै जु कान तिहि काल हैं ॥
 नेह भीजी बातै रसना पै उर-आँच लागें,
 जागैं धनआनंद ज्यों पुँजनि मसाल है ॥’

घनानंद प्रेम की विरह-ज्वाला में स्वयं जलनेवाले प्रेमी थे। उनकी विरह-वेदना उनकी अपनी विरह-वेदना थी। इस वेदना की निवृत्ति के लिए उन्होंने रीतिबद्ध-कवियों की भाँति न तो अनुमान का सहारा लिया और न कल्पना की ऊँची-ऊँची उड़ाने भरी। उन्होंने प्रेम की यथार्थ अनुभूतियों का ही चित्रण किया। इसलिए उनके काव्य में उनकी उक्तियाँ स्वानुभूति निरूपिणी हैं। हृदय से सप्रकृत अचूकी-उक्तियाँ बाँधने में वह सर्वोपरि थे। उन्होंने जूठी उक्ति का पुनर्विधान अथवा पिष्टपेषण नहीं किया। एक उदाहरण लीजिए :—

‘जान प्यारी ! हौं तौ अपराधनि सों पूरन हौ,
 कहा कहौ ऐसी गति, आवत गरौ रुक्यौ ।
 सेइ मरै सुधा तो सुभाय के मिठास, ताकी
 आसा लै दहनि, भै चरन-कंज सों दुक्यौ ॥
 इते पै जौ रोष कै रसीलो हियो पोढ़ौ करौ,
 तौ न कहुँ ठौर जीबे हू को, भ्रगरो चुक्यौ ॥
 ऐसे सोच-आँचनि अनंदघन सुखनिधि,
 लपट कढै न नेकौ हाहा जात ज्यौ फुक्यौ ॥’

यह है एक वियोगिनी के अंतस का भाव-चित्र ! ऐसे अनेक भाव-चित्र घनानंद की रचनाओं में मिलते हैं। एक वियोगिनी की यह उक्ति कितनी स्वाभाविक, सजीव, चूटीली और वास्तविक हैं, कहते नहीं बनता :—

‘अंग-अंग छाई है उदेग-मुरझानि महा,
 साँस लैबो आली ! गिरि हू तें गरुवौ लगै ।
 जोबन-सरूप-गुन सूल से सलत गात,
 तूल तिनका लौ हूँ गुमान हरुवौ लगै ॥

सुंदर सुजान प्रान प्यारे के निहारे बिन,
 दीठि तौ अदीठि-सी, उजार घरवौ लगै ।
 और जे सवाद घनआनन्द बिचारै कौन,
 बिरह-बिषम-जुर जीबो करवौ लमै ॥'

एक उक्ति और लीजिए । यह भी एक विरहिणी की युक्ति है । इस युक्ति में घनानन्द ने विरहिणी की उस ऊँची अतर्दशा का चित्रण किया है जो उसे लौकिक प्रेम के बन्धनों से मुक्त कर अलौकिक प्रेम की ओर अग्रसर करने में समर्थ होती है :—

'वेर्यौ घट आय, अंतराय-पटनि-पट पै,
 ता मधि उजारे प्यारे पानुस के दीप हौ ।
 लोचन-पतंग संग तजै न तौऊ सुजान,
 प्रान-हँस राखिबे कौ धरे ध्यान-सीप हौ ॥
 ऐसैं कहौ कैसें घनआनन्द बताऊँ दूरि,
 मन-सिहासन बैठे सुरत-महीप हौ ॥
 दीठि आगै डोलौ, जौ न बोलौ, कहा बस लागै,
 मोहिं तौ वियोग हूँ मैं दीसत समीप हौ ॥

घनानन्द प्रेमी की अंतर्दशाओं के अत्यन्त सफल चित्रकार हैं । प्रेम की अथाह गहरी घाटियों में जैसी उनकी पहुँच हैं वैसी हिन्दी के किसी कवि की नहीं है । उन्होंने सर्वत्र प्रेम का उदात्त रूप ही ग्रहण किया है । एक विरहिणी अपने प्रिय के प्रति कैसी उदार भावना रखती है, इसे भी घनानन्द के शब्दों में सुन लीजिए :—

'लगैगी लुन्है हूँ, कहूँ, कबहूँ सनेह-चोट,
 मेरी-सी दुहेली पीर अंतर पिरायहौ ।
 कहा जानौ ऐसो दिन होयगो कबै धौ दैया,
 बिषम बिड़ोह द्यौसरातिहि बितायहौ ॥
 छैल ब्रजमोहन छुबीले घनआनँदजू,
 मोहि फिरि आपनै हू दुखनि दुखायहौ ।

तातें तुम सुखी रहौ, हौं ही दहौं, कहौ कब
लपटनि ताती छ्वाती लपटि सिरायहौ ॥'

धनानन्द ने अपने नायिकाओं की विरह-वेदनापूर्ण विविध अंत-
र्दशाओं के ही चित्र नहीं उतारे हैं; प्रस्युत उन्होंने उनके आंतरिक उल्लास
का भी चित्रण किया है। उदाहरण लीजिए :—

‘हरि-नेह-छकी तरुनाई के तेह सु गोह मैं लाज सों काज करै ।
मिस ठानि चलै रसिया रहठानि त्यों आनि भद्र आँखियान अरै ॥
घनआनंद रूप-अनूप-भरी धरनी पर सूधे न पाय परै ।
प्रिय को हिय ताहि लखे अभिलाषनि लाखनि लाखनि भाँति भरै ॥’

सुजान से मिलने की लालसा से प्रभावित एक नायिका की स्थिति
में क्या परिवर्तन हो गया है, यह भी देख लीजिए :—

‘ललित उमंग-बेली आलबाल-अंतर तें,
आनंद के घन सीची रोम-रोम ह्वै चढी ।
अगम-उमाह-चाह छायौ सु उछाह-रङ्ग,
अंग-अग फूलनि दुकूलनि परै कढी ॥
बोलत बधाई दौरि-दौरि कै छबीले दग,
दसा सुभ सगुनौती नीके इन है पढ़ी ।
कंचुकी तरकि, मिले सरकि उरज, भुज
फरिफ सुजान चोप-चुहल महा बदाँ ॥’

संकेत-स्थल में एक नायिका अपने प्रिय से मिलकर कितनी आत्म-
विभोर हो उठी है, इसका वर्णन भी धनानन्द के शब्दों में सुन लीजिए :—

‘भावती सहेट अंक भरि भेटि संक मेटि,
रंक थाती छ्वाती धरि रहे आप आप कों
निपट अनूठी दसा, हेरत हिरानी बीर !
बानियौ सिरानी, क्यौ बखानियै मिलाप कों ॥
आगे कहा बीती, भई तब ही सुरति-रीती,
जैसैं सर छूटि न मिलत फिरि चाप कों ।

सोभा-रस चाखें अभिलाखें हुतीं आँखें,

घनआनंद उड़रि ओड़ी फूली भूलीं जाप कों ॥’

फागुन मास है । राधा-कृष्ण होली खेल रहे हैं । इस अवसर पर राधा की दशा अवलोकनीय है :—

‘खेलत खिलार गुन-आगर उदार राधा,

नागरि छबीली फाग-राग सरसाति है ।

भाग-भरे भावते सों औसर फव्वौ है आनि,

आनंद के घन की घमंड दरसाति है ॥

औचक निसंफ अंक चॉपि खेल-धूंधरि मैं,

सखिन त्यों सैननि ही चैननि सिहाति है ।

केसू-रंग बोरि गोरे करि स्यामसुन्दर कों,

गोरी स्याम-रंग बीच बूढ़ि-बूढ़ि जाति है ॥’

कृष्ण की रूप-माधुरी और उनकी मुरली की मधुर तान से प्रभावित एक गोपी क्या कहती है, इसे भी सुन लीजिए :—

‘छबि सों छबीलो छैल आजु भोर याही गैल,

अति ही रंगीली भाँति औचकही आय गौ ।

चटक-मटक भरी, लटक चलनि नीकी,

मृदु सुसक्यानि देखें मो मन बिकाय गौ ॥

प्रेम सों लपेटी कोऊ निपट अनूठी तान,

मो तन चिताय, गाय, लोचन डुराय गौ ।

तब तें रही हौं धूमि, भूमि जकि बावरी हूँ,

सुर की तरंगनि मै रंग बरसाय गौ ॥’

धनानन्द ने अपनी रचनाओं में अधिकांश परकिया-प्रेम का ही चित्रण किया है । शृङ्गार-काल के कवियों की प्रायः यही प्रवृत्ति दिखाई देती है । उनकी इस प्रवृत्ति का मूल स्रोत है, भक्ति-कालीन कृष्ण-भक्ति-काव्य । कृष्ण-भक्ति-काव्य में परकीया-प्रेम को ही विशेष महत्त्व दिया गया है, स्वकीया-प्रेम के रस-सिक्त स्थानों का सन्निवेश उस में नहीं है । परकीया-प्रेम का क्षेत्र स्वकीया-प्रेम के क्षेत्र की अपेक्षा विस्तृत और आकर्षक होता

हैं। उसमें प्रेमी और प्रिय के बीच अलौकिक संबंध सहज ही स्थापित किया जा सकता है। कृष्ण-भक्तों ने, इसी दृष्टि से, अपनी भक्ति-भावना की अभिव्यक्ति में राधा के परकीया-रूप की कल्पना की है। उनकी रचनाओं में कृष्ण नायक और राधिका नायिका हैं। राधा और कृष्ण के बीच उत्पन्न होनेवाले प्रेम पर अलौकिक संबंध का आरोप कर उन्होंने परकीया-प्रेम का परिष्कार किया है। घनानंद की राधा-कृष्ण विषयक रचनाओं पर कृष्ण-भक्तों की इस प्रवृत्ति का स्पष्ट प्रभाव दिखाई देता है। अपने प्रेम-काव्य में उन्होंने भी आलंबन के रूप में श्रीकृष्ण और राधा को स्वीकार किया है और परिकाया-प्रेम के परिष्कृत रूप को प्रधानता दी है, पर वह प्रत्यक्ष रूप से कृष्ण-भक्तों के मार्ग पर नहीं चले हैं। लौकिक प्रेम के प्रति उनका इतना अधिक आग्रह है कि वह उसे विस्मृत नहीं कर सके हैं। इसलिए उनके राधा-कृष्ण, भक्त-कवियों के राधा-कृष्ण की भाँति, प्रभु-रूप में हमारे सामने नहीं आते, शृंगार के देवता के रूप में हमारे समाने आते हैं। कहने का तात्पर्य यह कि उन्होंने भक्ति की शृंगारमयी रचना का भक्ति वाला अंश त्यागकर आवरण के रूप में ही भक्ति को अपनाया है और इस प्रकार उन्होंने अपनी संपूर्ण रचनाओं में लौकिक प्रेम-प्रसंगों को ही प्रधानता दी है। विशेषता यह है कि उन्होंने लौकिक प्रेम-प्रसंगों के वर्णन में आचार-नष्टता का पूरा ध्यान रखा है। उनकी परकीया की युक्तियों-सी गंभीर, परिष्कृत और संयत हैं।

घनानंद ने परकीया की युक्तियों के साथ-साथ खंडिता की युक्तियों को भी अपनी रचनाओं में स्थान दिया है। रीतिबद्ध-कवि दरबारी कवि थे। उन्हें अपने आश्रयदाताओं का मनोरंजन करना पड़ता था। इसलिए वे परकीया के हृदगत भावों के साथ खंडिता के उद्गारों की भी चर्चा करते थे। घनानंद के सामने यह समस्या तो नहीं थी, पर प्रेम-वैषम्य के कारण वह खंडिता की उपेक्षा न कर सके। प्रेम की गंभीरता पर उनकी आरंभ से ही दृष्टि थी, इसलिए उन्होंने खंडिता को उस रूप में प्रस्तुत नहीं किया जिस रूप में रीतिबद्ध-कवि उसे अपना चुके थे। रीतिबद्ध-काव्य में

खडिता की दृष्टि सपत्नी के संसर्ग से उपलब्ध नायक के शरीर पर के चिह्नो पर ही रहती थी। इसलिए उन चिह्नो के वर्णन में ही रीतिबद्ध-कवि अपनी सारी शक्ति लगा देते थे। खडिता के हृद्गत भावो की वे थाद नहीं लेते थे। अतस का चित्रकार होने के कारण धनानन्द ने खडिता के चित्रण में रीतिबद्ध-कवियों की यह शैली नहीं अपनाई। उन्होंने खडिता का हृदय खोलने की चेष्टा की है और अपनी इस चेष्टा में उन्होंने प्रेम के उदात्त रूप को ग्रहण किया है। उदाहरण के लिए उनका यह छंद लीजिए :—

‘जान प्यारे नागर अनूप गुन-आगर,
उजागर सुजागर विलास-रसमसे हौ ।
नवल-सनेह-साने, आरसनि सरसाने,
विधिना बनाय बाने अंग-अङ्ग लसे हौ ।
छुबि-निखरे हूँ खरे नीकेई लगत मोहि’,
अनन्द के घन गूढ गाँसनि साँ गसे हौ ।
भोर भएँ आए भँति भँति मेरे मन भाए,
एहो घरबसे राति कौन घर बसे हौ ॥’

हाव-भाव और मुद्राओं के चित्रण में भी धनानन्द को पूरी सफलता मिली है। विशेषता यह है कि इन शारीरिक चेष्टाओं के चित्रण के साथ-साथ उन्होंने परोक्ष रूप से हृद्गत भावो को भी स्पष्ट करने का सफल प्रयत्न किया है। उदाहरण के लिए उनका यह शब्द-चित्र लीजिए जिसमें एक नायिका घूँघट की ओट से अपने नायक को अपने कटीले कटाक्षों से घायल कर रही है :—

‘घूँघट-ओट तकै तिरछी घनआनंद चोट सु धात बनावै ।
बाँह उसारि सुधारि बरा बर बीर ! छुरा धरि दूकति आवै ॥
कौधि अचानक चौधि भरै चख, चौकस चौकति छुँह न छुँवावै ॥
बाल अनूठियै ऊठि गुलाल की मूठि मै ललाहि मूठि चलावै ॥’

नेत्र-व्यापार की उक्तियाँ प्रायः सभी प्राचीन काव्यों में पाई जाती हैं। भक्त, रीतिबद्ध, रीतिसिद्ध और रीतिमुक्त—सभी कवियों ने नेत्रो पर उक्तियाँ

बाँधी हैं । घनानंद इस क्षेत्र में भी किसी से पीछे नहीं है । नेत्र-व्यापार संबंधी उनकी यह उक्ति लीजिए :—

‘आड न मानति चाड-भरी उघरी ही रहै अति लाग-लपेटी ।
 ढीठि भई मिलि ईठि सुजान, न देहि क्यों पीठि जु दीति सहेटी ॥
 मेरी हूँ मोहि कुचैन करै, घनआनंद रोगिनि लौ रहै लेटी ।
 ओझी बडी इतराति लगी मुँह, नेहौ अघाति न आँखि निपेटी ॥’
 इसी सिलसिले में नायिका के उदर के सम्बन्ध में भी घनानन्द की एक उक्ति सुन लीजिए :—

‘चलदल-पात की प्रभा को है निपात जाते,
 यातें बाय बावरो हूँ डराय कौपिबो करै ।
 थोरे थिर गुन मैं बिराजै बीचि आभा ऐन,
 नैन हेरें हेरनि हिये मैं भूख लै भरै ॥
 नेकौ सनसुख भएँ दीजै सब तन पीठि,
 नीठि हाथ लागै मन पायन कहूँ परै ।
 ताकें तो उदर घनआनद सुजान प्यारी,
 ओझी उपमान को गरूर ओरे लौ गरै ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानन्द ने अपने शृङ्गार-काव्य में प्रेम की विविध अंतर्दशाओं के चित्रण के साथ-साथ उन स्थूल विषयों को भी यत्र-तत्र स्थान दिया है जिनके ऊहात्मक वर्णन में रीतिबद्ध-कवियों ने अपनी काव्य-प्रतिभा का चमत्कार दिखाया है । उनकी काव्य-सामग्री रीतिकालीन ही है, पर उसका उपयोग उन्होंने रीति-कालालीन काव्य-परम्पराओं से मुक्त होकर किया है । उनकी कुछ रचनाएँ ऐसी अवश्य हैं जो हमें उनको रीतिबद्ध-कवियों की पंक्ति में बैठाने के लिए उत्प्रेरित करती हैं; परन्तु इस प्रकार की चेष्टा करना हमारी भूल होगी । इसके दो कारण हैं : पहला तो यह कि उनकी उक्त रचनाएँ सख्या में कम हैं और दूसरा यह कि वे उनकी प्रारम्भिक रचनाएँ हैं । अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति के कारण वह न तो रीतिबद्ध-काव्य-धारा के बंधे-बंधाए शास्त्रीय मार्ग पर चल सके हैं और न अपनी भक्ति-भावना की अभिव्यक्ति में कृष्ण-भक्त-कवियों की

शैली पूर्णतः अपना सके हैं । उन्होंने इन दोनों भागों के बीच से दोनों को स्पर्श करता हुआ अपना स्वतन्त्र मार्ग निकाला है और उस पर ही वह चलते रहे हैं । यही कारण है कि उनके काव्य में हमें तीन धाराएँ, कहीं तो पृथक्-पृथक् रूप में और कहीं मिल-जुलकर एक रूप में प्रवाहित होती दीख पड़ती हैं । उनके काव्य की पहली धारा का उत्स रीति-काव्य है । इस धारा में अवगाहन कर उन्होंने अपनी वाणी को शुद्ध साहित्यिक रूप देने का प्रयत्न मात्र किया है । उनके काव्य की दूसरी धारा का उत्स उनका अपना हृदय है । इस धारा में पड़कर ही उन्होंने रीतिवद्धकाव्य-धारा का त्याग किया है और स्वच्छन्द रूप से प्रेम की विविध अंतर्दशाओं का चित्रण किया है । इसलिए उनकी इस धारा की रचनाएँ ही उनका प्रतिनिधित्व करती हैं । उनके काव्य की तीसरी धारा का उत्स भक्ति कालीन कृष्ण-भक्ति-काव्य है । वह राधा-तत्व-प्रधान निंबार्क-सम्प्रदाय में दीक्षित थे । इसलिए उन्होंने अधिकांश राधा का ही गुणगान किया है । इस दृष्टि से 'प्रेम-पत्रिका', 'व्रज-विलास', 'प्रेम-पद्धति', 'वृषभानपुर-मुषमा-वर्णन' 'गोकुल-गीत', 'नाम माधुरी', 'दान-घटा', 'यमुना-यश', 'कृष्ण-कौमुदी', 'प्रिया-प्रसाद' आदि उनकी रचनाएँ भक्तिपरक हो उठी हैं । इन रचनाओं में निंबार्क-सम्प्रदाय से सम्बन्धित जीवन-दर्शन की व्याख्या नहीं है । घनानंद उन्मुक्त प्रेम के गायक थे । इसलिए उन्होंने अपनी इन रचनाओं में भी प्रेम की ही चर्चा की है । कृष्ण की मुरली को भी वह नहीं भूले हैं । 'मुरलिका-मोद' में तो कृष्ण की मुरली का ही बखान किया गया है । 'पदावली' के भी अनेक पद मुरली से संबन्धित हैं । उदाहरण लीजिए :—

‘मुरली मेरेई गुन गावे ।

सुनि री सखी श्यामसुन्दरि क्यौ न महारस पावै ॥

हौ ही भई बाँसुरी उनकी याही तें अति भावै ।

अतुल प्रेम के भेद-भाव को यौ कहि कौन सुनावै ॥’

×

×

×

‘बाँसुरिया सौति तें अधिक दहै ।

बन घन लियें फिरति मोहन को यह गति कौन कहै ॥’

झाँकिया उतारी हैं। बाह्य दृश्यों के अन्तर्गत सामान्यतः रूप, नख-शिख, प्रकृति, नगर, हाट, उत्सव, रीति-रिवाज, त्योहार, गढ़, सेना आदि को स्थान दिया जाता है। घनानन्द ने अपने बाह्य दृश्य के विधान में प्रतिपाद्य विषय के अनूकूल रूप और प्रकृति को प्रमुख स्थान दिया है। रूप और प्रकृति के चित्रण में उनकी शैली प्रायः रीतिबद्ध-कवियों की शैली से प्रभावित है। विशेषता यह है कि उन्होंने रीतिबद्ध-काव्य से प्राप्त प्रभावों को ज्यों-का-त्यों स्वीकार नहीं किया है। अपनी रुचि और प्रतिभा के अनुसार उन्होंने उनमें परिवर्तन किया है। इससे उनका वस्तु-वर्णन नितात स्थूल एवं मासल होने के बजाय कुछ सूक्ष्म हो गया है। रूप-वर्णन का एक उदाहरण लीजिए :—

‘रूप-गुण आगरि, नवेली नेह-नागरि तू,
रचना अनूपम बनाई कौन बिधि है।

चलनि, चित्तौनि बंक भौहानि चपल हौनि,
बोलनि रसाल मैन-मंत्र हू कौं सिधि है ॥

अंग-अंग केलि-कला-संपति-विलास घन—

आनंद उज्यारी-मुख सुख-रङ्ग-रिधि है।
जब-जब देखियै, नई-सी पुनि पेलियै यौं,
जानि परी जान प्यारी-निकाई की निधि है ॥’

नीली साड़ी पहने हुए एक नायिका के शारीरिक सौन्दर्य का यह चित्र लीजिए :—

‘स्याम घटा लपटी थिर बीज कि सोहै अमावस-अंक उज्यारी।
धूप के पुन्ज मैं ज्वाल की माल-सी, पै दग-सीतलता-सुखकारी ॥
कै छबि छायौ सिंगारि निहारि सुजान-तिया-तन दीपति प्यारी।
कैसी फबी घनआन्द चोपनि सौं पहिरी चुनी सौंवरी सारी ॥’

घनानन्द ने अपने बाह्य दृश्यों के विधान में नख-शिख का वर्णन रीतिबद्ध-कवियों की भाँति क्रमानुसार नहीं किया है। फिर भी उनके काव्य में यत्र-तत्र तत्संबंधी कुछ रचनाएँ मिल जाती हैं। नायिका के नेत्र के सम्बन्ध में उनकी यह उक्ति लीजिए :—

‘रूप-गुन-मद-उनमद नेह-तेह-भरे,
 छल-बल आतुरी चटक-चातुरी पढे ।
 घूमत घुरत अरबीले, न मुरत क्यों हूँ,
 प्रानन सों खेलैं अलबेले लाड के बढे ॥
 भीन-कंज-खंजन-कुरङ्ग-मान भंग करै,
 सींचे घनआनन्द खुले सँकोच सों मढे ।
 पैंने नैन तेरे-से न हेरे मैं अनेरे कहूँ,
 घाती बड़े काती लिए छाती पै रहैं चढे ॥’

अत्र नायिका की कमर के संबंध में भी उनकी कल्पना का चमत्कार देखिए :—

‘रूप धरे धुनि लौं घनआनंद सूभति बृभ की दीटि सुतानौ ।
 लोयन लेत लगाय कै संग, अनंग अचंभे की भूरति मानौ ॥
 है किधौ नाहिँ लगी अलगी-सी, लखी न पैर कवि क्यों हूँ प्रभानौ ।
 तौ कटि-भेदहिँ किकिनि जानति तेरी सौ ऐरी सुजान हौ जानौ ॥’

नारी-सौंदर्य के वर्णन में रीतिबद्ध-कवियों ने अपनी काव्य-प्रतिभ का जी भर कर उपयोग किया है। उन्होंने उसके नग्न और वासनामय चित्र ही उतारे हैं। घनानंद का नारी-सौंदर्य के प्रति आकर्षण अवश्य है, पर उन्होंने अपने उस आकर्षण को विकृत रूप में प्रस्तुत नहीं किया है। इसलिए उनका रूप-वर्णन अत्यन्त स्वस्थ, संयत, परिष्कृत और सात्विक है। किस नायिका के रूप-सौंदर्य का चित्र उतारते समय वह उसके आकर्षण के प्रवाह में न बहकर सजग रहे हैं। इस कारण उन्होंने उसमें विकृत-दोष उत्पन्न होने के पूर्व ही उसके परिष्कार की सुन्दर एवं सफल योजना की है। उदाहरण के लिए उनका यह छन्द लीजिए :—

‘हुलास-भरी मुसकानि लसै, अधरानि तें आनि कपोलनि जागै ।
 छुटीं अलकैं मृदु मंजु मिहीं छुतिमूल छलानि अनी मुरि लागै ॥
 बड़ी अंखियानि मैं अंजन-रेख, लजीली चितौनि, हियो रस पागै ।
 सुहाग सों ओपित भाल दिपै, घनआनंद जान पिया अनुरागै ॥’
 घनानंद के इस सवैये में नारी के माँसल सौंदर्य का ही चित्र

नहीं हैं, उसके अंतः सौंदर्य का भी चित्र उतारा गया है। इसके अतिरिक्त अंतिम पंक्ति-द्वारा उसका परिष्कार भी किया गया है। यही उनके नारी-सौंदर्य-वर्णन की विशेषता है और अपनी इसी विशेषता के कारण वह रीतिबद्ध-काव्य-परंपरा से प्रेरणा ग्रहण करते हुए भी उससे मुक्त दिखाई देते हैं।

घनानंद ने अपने वाह्य दृश्य चित्रण में प्रकृति-वर्णन को भी स्थान दिया है। उनकी रचनाओं में प्रकृति के तीन रूप दिखाई देते हैं :—

- (१) उद्दीपन के रूप में प्रकृति।
- (२) संवेदनात्मक रूप में प्रकृति।
- (३) दूत के रूप में प्रकृति।

उद्दीपन के रूप में प्रकृति का चित्रण रीतिबद्ध-काव्य की विशेषता है और इस विशेषता से घनानंद प्रभावित हैं। रीतिबद्ध-कवियों की भाँति उन्होंने भी प्रकृति का अपनी आँखों से निरीक्षण-परीक्षण नहीं किया है। इसलिए उद्दीपन के बघन को तोड़कर चलने का प्रयास वह नहीं कर सके हैं। उन्होंने भी शृंगार के संयोग और वियोग, दोनों पक्षों के वर्णन में प्रकृति को उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत स्थान दिया है। प्रकृति के उद्दीपन विभाव का संयोग पक्ष में यह वर्णन लीजिए :—

‘ब्रज की छबि हेरि हरयौ हित होत, खिली मिलि जूथनि जूथ जुही।
घन घोरि घुरे चहुँ ओरनि तें बरसैं, परसैं, सरसैं सु फुही ॥
तिहि कुंजन मै रसपुँज भरे बिहरैं हरि-राधिका चोप उही।
घनआनंद नैन-पपीहन कौ नित ही रसरासि रहौ समुही ॥’

घनानंद विरह-वेदना के कवि हैं। इसलिए संयोग के चित्रण में उनकी प्रकृति का वह शक्तिशाली और प्रभावोत्पादक रूप नहीं लक्षित होता जो वियोग के चित्रण में दिखाई देता है। वियोग में विरहिणी की अन्तर्दशाओं को प्रकृति किस प्रकार उद्दीप्त करती है, इसे समझने के लिए निम्न उदाहरण लीजिए :—

‘कारी कूर कोकिला कहाँ को बैर काढति री,
कूकि-कूकि अब ही करोजो किन कोरि लै ।’

× × ×

‘लहकि-लहकि आवै ज्यौं-ज्यौ पुरवाई पौन,
दहकि-दहकि ल्यौं-त्यौ तन ताँवरे तचै ॥’

× × ×

‘कहा कहियै सजनी ! रजनी-गति, चंद कढे कि जियै गहि काढ़ै ।
अमी-निधि पै विष-सार स्रवै, हिम-ज्योति जगाय कै अंगनि डाढ़ै ।
सु या पति-संग न जानत है घनआनंद जान-बिछोह की गाढ़ै ॥
वियोग में बैरिनि बाढति जैसी; कछु न घटै, जु संजोग ही बाढ़ै ॥’

× × ×

‘वेई कुँज-पुँज जिस तरें तन बाढत हो,
तिन छाँह आएँ अब गहन-ज्यौं गहि गौ ।
सुरति-सुजान-चैन-बीचिन सों सीचीं जिन,
वही जमुना, पै आली ! वह पानी बहि गौ ॥
वहै सुख-स्रम-स्वेद-समै को सहाय पौन,
ताहिँ छियेँ देह, दैया महादुख दहि गौ ।
वेई घनआनंदजू जीवन कों देते, तिन-
ही को नाम मारिनि के मारिबे को रहि गौ ॥’

× × ×

‘कैलि परी धर-अंबर पूरि, मरीचिनि-बीचिनि-संग हिलोरति ।
भौर-भरी उफनाति खरी, सु उपाय की नाव तरेरति तोरति ॥
क्यों बचिये भजि हूँ घनआनंद बैठि रहें घर पैठि ढँडोरति ।
जोन्ह प्रलै के पयोनिधि लौ बढि बैरिनि आज बियोगिनि बोरति ॥’

× × ×

‘ललित तमालनि सों बलित नवेली बेलि’
कैलि-रस भेलि हँसे लह्यौ सुखसार है ।
मधुर बिनोद स्वेद-जलकन मकरंद,
मलय समीर सोई मोद उदगार है ॥

बन की बनक देखेँ कठिन बनी है आनि,
बनमाली दूर आली ! सुनै को पुकार है ।
बिन घनआनन्द सुजान अँग पीरे परि,
फूलत बसंत हमैं होत पतभार है ॥'

घनानन्द की प्रकृति जहाँ वियोग मे विरहिणियों को उद्वेलित करती है वहाँ वह उसके प्रति संवेदनशील भी है । सूफी काव्य से प्रभावित प्रकृति का यह संवेदनात्मक रूप घनानन्द के काव्य की विशेषता है :—

‘बिकल बिषाद-भरे ताही की तरफ तकि,
दामिनि हूँ लहकि-बहकि यौं जर्यौ करै ।
जीवन-अधार-पन-पूरित पुकारनि सों,
आरत पपीहा निति कूकनि कर्यौ करै ॥
अथिर उदेग-गति देखि कै अनंदघन,
पौन बिडर्यौ-सो बन-बीथिनि रर्यौ करै ।
बूँद न परति, मेरे जान जान प्यारी ! तेरे

बिरही कों हेरि मेघ आँसुनि भर्यौ करै ॥’

घनानन्द ने अपने विरह-काव्य मे प्रकृति को दूत के रूप में भी प्रस्तुत किया है । कालिदास के मेघ-दूत से प्रभावित होकर उन्होंने पवन और मेघ-द्वारा अपने प्रिय के पास संदेश भेजा है । पवन से उन्होंने प्रार्थना की है :—

‘बिरह-बिथाहि मूरि, आँखिन मैं राखौं पूरि;
धूरि तिन पायन की हा हा ! नैकु आनि दे ।’

और मेघ से उन्होंने कहा है :—

‘घनआनन्द जीवनदायक हौ, कछु मेरियौ पीर हियै परसौ ।
कबहूँ वा विसासी सुजान के आँगन मो अँसुआन कौ लै बरसौ ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानन्द के प्रकृति-वर्णन में पर्याप्त नवीनता है । रीतिबद्ध-कवियों की काव्य-परम्परा का पालन करते हुए भी उन्होंने अपनी प्रकृति को जितने रूपों में जिस ढंग से चित्रित किया है उससे उनकी स्वच्छंद प्रियता और काव्य-प्रतिभा का यथेष्ट परिचय मिलता है ।

घनानन्द की रस-योजना

घनानन्द की रचनाओं के सबध में अब तक जो कुछ कहा गया है उससे स्पष्ट है कि वह हिन्दी के रसवादी कवि है। परन्तु अन्य रसवादी कवियों की भाँति उन्होंने रस के सभी भेदों के परिपाक में अपनी काव्य-प्रतिभा का परिचय नहीं दिया है। उन्होंने मुख्यतः दो रस अपनाएँ हैं : (१) शृङ्गार और (२) शान्त। इन्हीं दोनों रसों के परिपाक में उनकी काव्य-प्रतिभा का चमत्कार दिखाई पड़ता है। शृङ्गार उनके काव्य का मुख्य विषय है। इसके दो पक्ष होते हैं : (१) संयोग और (२) वियोग। घनानन्द ने अपनी रचनाओं में वियोग को ही मुख्य स्थान दिया है। संयोग-पक्ष में बहिर्वृत्ति की प्रधानता होती है और वियोग-पक्ष में अतर्वृत्ति की। वस्तुतः वियोग से ही शृङ्गार का संयोग-पक्ष पुष्ट और स्थायी होता है। इसीलिए साहित्य-शास्त्रियों ने संयोग की पुष्टि के लिए वियोग की अनिवार्यता स्वीकार की है। साहित्य-दर्पणाकार का कहना है कि शृङ्गार की पुष्टि वियोग शृङ्गार के बिना ही नहीं सकती। जिस प्रेमी ने वियोग की पीड़ा नहीं सहन की वह संयोग का आनन्द नहीं उठा सकता। विरही ही सच्चा प्रेमी होता है और वही प्रेम का रहस्य समझता है। विरह में तड़पने और सिसकने से उसका प्रेम सात्विक रूप धारण कर लेता है। यही वियोग की विशेषता है। घनानन्द ने अपने काव्य में विरह की इस विशेषता का सर्वत्र निर्वाह किया है।

घनानन्द की विरह-वर्णन सम्बन्धी रचनाएँ दो प्रकार की हैं : (१) आत्मव्यंजक और (२) परव्यंजक। उनकी आत्म-व्यंजक वे रचनाएँ हैं जिनमें उन्होंने अपनी अनुभूतियों का ही चित्रण किया है। 'विरह-वर्णन' के अन्तर्गत हम उनकी ऐसी रचनाओं के अनेक उदाहरण दे चुके हैं। इसलिए पाठकों की सुविधा को दृष्टि में रखते हुए यहाँ एक ही उदाहरण देना अलम होगा :—

‘लगी है लगनि प्यारे पगी है सुरति तो सों;

जगी है बिकलताई ढगी-सी सदा रहौं ।

जियरा उड़्यौ-सो डोलै हियरा धक्यौई करै,

पियराई छाई तन, सियराई दौ दहौं ॥

ऊनो भयौ जीवो, अब सूनो सब जग दीसै,
 दूनो-दूनो दुख एक-एक छिन मैं सहौं ।
 तेरे तौ न लेखो, मोहिं मारत परेखो महा,
 जान घनआनंद पै खोइबौ लहा लहौ ॥

घनानंद के आत्म-व्यञ्जक विरह-वर्णन में 'प्रेम के पीर' की घनीभूतता अपनी चरम सीमा पर पहुँची हुई है। इसीलिए वह पाठक के हृदय को प्रभावित करने में सफल है। परन्तु उनकी परव्यञ्जक रचनाएँ इस टक्कर की नहीं हैं। उनमें प्रायः शृंगार-कालीन रीतिवद्ध-परंपरा का पालन किया गया है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘भोर तें साँझ लौं कानन ओर निहारति बावरी नेकु न हारति ।
 साँझ तें भोर लौं तारनि ताकिबो तारनि सों एकतार न टारति ॥
 जौ कहूँ भावतो दीठि परै घनआनंद आँसुनि औसर गारति ।
 मोहन सोंहन जोहन की लगियै रहै आँखिन कै उर आरति ॥’

एक नायिका के प्रमोन्दमाद का वर्णन भी ठीक इसी प्रकार का है। इसमें प्रेम होने और प्रेत लगाने की दशा का एकीकरण शास्त्रीय परंपरा के अनुसार ही किया गया है :—

‘खोइ दई बुधि, सोइ गई सुधि, रोय हंसै उनमाद जायौ है ।
 मौन गहै, चकि चाकि रहै, चलि बात कहै, तन दाह दग्यौ है ॥
 जानि परै नहिं जान ! तुम्है लखि ताहि कहा कछु आहि खग्यौ है ।
 सोचनि ही पचियै घनआनंद, हेत पर्यौ किधौ प्रेत लग्यौ है ॥’

एक सवैया और लीजिए जिसमें विरह को फाग का रूप देकर काव्य में अनोखा चमत्कार उत्पन्न किया गया है :—

‘रंग लियौ अबलानि के अंग तें, च्वाय कियौ चित चैन को चोवा ।
 और सबै सुख सोंधे सकेलि मचाय दियौ घन आनंद ढोवा ॥
 प्रान अबीरहि फेंट भरे अति छाक्यौ फिरै, मति की गति खोवा ।
 स्याम सुजान बिना सजनी । ब्रज यौ विरहा भयौ फाग बिगोवा ॥’

स्पष्ट है कि घनानन्द की ऐसी रचनाओं में प्रेम की वह टीस, वह तड़पन और वह कसक नहीं है जो उनकी आत्मव्यंजक रचनाओं का शृङ्गार

है। इसलिए उनकी अधिकांश पर-व्यंजक रचनाएँ रीतिबद्ध काव्य-परंपरा के अन्तर्गत ही आती हैं। ऐसी रचनाओं में उनके हृदय की अपेक्षा उनका मस्तिष्क ही अधिक बोलता हुआ सुनाई पड़ता है। इस बात को और भी अधिक स्पष्ट रूप से समझने के लिए उनकी यह रचना लीजिए जिसमें विरह ने फाग मचा रखा है :—

‘घर ही घर चौचंद-चाँचरि दै, बहु भाँतिन रंग रचाय रह्यौ ।
भरि नैन हियै हरि सूझि सभ्हार सबै करि नाक नचाय रह्यौ ॥
घनआनंद पै ब्रज-गोरिन कों नख तैं सिख लौ चरचाय रह्यौ ।
लखि सूनो सकै कित रावरो ह्यै, बिरहा नित फाग मचाय रह्यौ ॥’

घनानन्द ने संयोग-शृङ्गार में भी कुछ रचनाएँ की हैं, परन्तु इस क्षेत्र में उनकी काव्य-वृत्ति नहीं रमी है। लगता है, उन्होंने काव्य-परंपरा का निर्वाह करने के लिए ही यत्र-तत्र इस दिशा में अपनी सहज काव्य-प्रतिभा का चमत्कार दिखाया है। होरी खेलनेवाली एक नायिका का यह चित्र देखिए :—

‘नई तरुनई भई, मुख आछी अरुनई,
सरद-सुधाधर उदोत-आभा रद की ।
अंग अति लोनी लसै, ललित तिलोनी सारी,
भाग भरे भाल दिपै बेंदी मृगमद की ॥
बोलै हो-हो होरी घनआनंद उमंग-बोरी,
छैल-मति छकै-छबि हेरें रदछद की ।
रोरी भरि मूठी गोरी-भुज उठी सोहै मनौ,
पराग सो रली भली कली कोकनद की ॥’

राधा-माधव के संयोग का यह चित्र भी दर्शनीय है :—

‘राधा माधौ बिहरै बन मैं ।
हरी-भरी कुँजनि जमुना-तट फूले-फूले मन मैं ॥
मदन केलि-सुख-पगे जगमगे, जगी तरुनई तन मैं ।
अरस-परस तन बन परसत आनंदघन भीजे पन मैं ॥’

भक्ति-भावना से प्रभावित होने के कारण घनानन्द ने शान्त रस के

परिपाक में भी अच्छी सफलता प्राप्त की है। इस दृष्टि से उनके पद अत्यन्त सुन्दर हैं। शान्त रस का स्थायी भाव 'शम' अथवा सासारिक विषय-वासना नाशो के प्रति उदासीनता का भाव 'निर्वेद' है। महापुराणों और तीर्थों के दर्शन, संसार की असारता आदि इसके आलंबन विभाव; साधु-सत्संग, रमणीय एकान्त वन, पवित्र आश्रम आदि इसके उद्दीपन-विभाव; रोमांच, पुलकावली, अश्रु-विसर्जन आदि इसके अनुभाव और धृति, मति, हर्ष, स्मरण आदि इसके संचारी भाव हैं। घनानन्द ने इन सबको अपने शान्त रस के परिपाक में उचित स्थान दिया है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘सुमिरि मन हरि-पद साँचौ रे ।

झूठें राचि बृथा कित धावै डगमग खाँचौ रे ॥

सुथरो सुथिर जहाँ नहीं पहुँचत माया नाँचौ रे ।

कृपा-गुनहिं गहि क्यों न, ज्यों न लागै भ्रम लाँचौ रे ॥

अति अखण्ड आनंदघन दरसैं पुरति न आँचौ रे ।

तिहि रस सरिस होत किन कबहूँ जब रोमाँचौ रे ॥’

‘पदावली’ में घनानंद की कुछ ऐसी रचनाएँ भी मिलती हैं जिनमें वात्सल्य रस पाया जाता है। बड़ों का छोटी के प्रति जो स्नेह होता है वही इसका स्थायी भाव है। भाई, बहन, पुत्र, पुत्री आदि इसके आलंबन विभाव; शिशुओं आदि की मनोहर चेष्टाएँ इसके उद्दीपन विभाव; बालको को गोद में लेना, उन्हें पालने में झुलाना, उन्हें चूमना आदि इसके अनुभाव और हर्ष, गर्व, स्मरण आदि इसके संचारी भाव हैं। इस सब में घनानंद की रचनाओं से एक उदाहरण लीजिए :—

‘आए बन तें गोपाल जसोमति आरती उतारै ।

राई-नौन वारि-वारि तिनुका तोरि डारै ।

आँचर तें उमगि-उमगि चलति दूध-धारै ।

मोद-मगन मैया मन छैया-छुबि निहारै ।

बदन चूमि, हिय लगाइ, मंदिर लै पधारै ।

ताते जल पाय पखारि गोद मै बैठारै ।

मधुर मोदक जननी-कर कछुक मुख जु डारै ।

आनंदघन हित घमंडनि कहाँ लौ बिचारै ॥'

यह पद भी लीजिए जिसमें राधा-माधव, दोनों को यशोदाजी एक पालने में झुला रही हैं :-

‘एक पालनै झुलावति जसुमति कीरति कुँवरि आपनै लालै ।

कही न परति अति आनंद की गति, वारि देत मनि-मोतिन-मालै ।

ओढ़ि-ओढ़ि आँचर बिधना पै माँगत कुसर ग्रीति-पन पालै ।

उनै-उनै बरसौ आनंदघन गोकुल रावलि करत निहालै ॥’

घनानंद की अलंकार-योजना

हम अभी बता चुके हैं कि घनानंद हिन्दी के रसवादी कवि थे । परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि उन्होंने अपने काव्य के कला-पक्ष पर ध्यान नहीं दिया । इसमें शक नहीं कि वह रसवादी थे, परन्तु रसवादी होते हुए भी वह काव्य में कला-पक्ष के पूर्ण समर्थक और उसमें स्वाभाविक ढंग से उसका समावेश करने के पक्षपाती थे । रीतिबद्ध-कवियों की भाँति उन्होंने अपने काव्य में रीतियों का अनुचित प्रयोग नहीं किया । अपने काव्य में अलंकारों तथा शब्द-शक्तियों का प्रयोग वह उसी सीमा तक उचित समझते थे जिस सीमा तक उनसे भावों के उतार-चढ़ाव में बाधा नहीं पड़ती थी । तात्पर्य यह कि कला-पक्ष के निरूपण में उनका मुख्य लक्ष्य था—भावों को उत्कृष्ट बनाना और उन्हें तीव्रतर करना । इसके लिए एक कवि में जिन गुणों का होना परम आवश्यक है वे सभी गुण उनमें विद्यमान थे । वह अपनी अनुभूतियों के सच्चे चित्रकार थे और एक सफल चित्रकार की भाँति वह उन सभी उपकरणों से काम लेते थे जिनसे चित्र में सजीवता और नवीनता आती है । इसलिए हम उनके काव्य में कला-पक्ष का वह समृद्धशाली रूप नहीं पाते जिसके कारण रीतिबद्ध-कवियों की रचनाएँ केवल बौद्धिक और निष्प्राण कहीं जाती हैं । काव्य में कला-पक्ष की एक सीमा होती है । जब तक कला अपनी सीमा के भीतर रहती है तब तक वह रसोत्कर्ष में शक्ति-शाली माध्यम का काम देती रहती है, किंतु ज्योंही वह अपनी सीमा का उल्लंघन कर भावों पर नियंत्रण करने लगती है त्योंही काव्य का भाव-

सौंदर्य नष्ट हो जाता है और वह अपने अभीष्ट प्रभाव को चरितार्थ करने में विफल हो जाता है। घनानन्द का सपूर्ण काव्य भाव-प्रधान है और उसमें प्रयुक्त अलंकार अपनी सहज चमक-दमक से भावों के आन्तरिक सौंदर्य को उभारने और उन्हें निखारने में सफल हैं।

घनानन्द ने अपनी अलंकार-योजना में (१) समतामूलक और (२) विरोधमूलक, दोनों प्रकार के अलंकारों को स्थान दिया है, परन्तु समता-मूलक अलंकारों की अपेक्षा विरोधमूलक अलंकारों के प्रति उनकी विशेष रूचि है। इस क्षेत्र में हिन्दी का कोई कवि उनसे टक्कर नहीं ले सकता। उनकी रचनाओं में सैकड़ों ऐसे उदाहरण मिलते हैं जिनमें विरोध और विरोधाभास द्वारा विरहानुभूति को तीव्रतर बनाने का सफल प्रयास किया गया है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘यह नेह तिहारो अनोखो लग्यौ जो पर्यौ चित्त रूखो सबै तन हीं ।

बिसरै छिन जो सु करै सुधि तो, गुन-माल बिसाल गुनै गन ही ॥

हित-चातिक-पान, सजीवान जान ! रचे बिधि आनन्द के घन ही ।

दरसौ, परसौ, बरसौ, सरसौ, मन लै हू गए पै बसौ मन ही ॥’

उक्त सवैये में घनानन्द ने अपनी सहज काव्य-प्रतिभा से ‘नेह’ और ‘रूखो’, ‘बिसरै’ और ‘सुधि’, ‘मन लै हू गए’ और ‘बसौ मन ही’ आदि विरोधी-शब्दों के प्रयोग-द्वारा जो चमत्कार उत्पन्न किया है वही उनके काव्य का सर्वस्व है।

एक उदाहरण और लीजिए जिसमें विरोधाभास-द्वारा यह सिद्ध किया गया है कि काले बादलो को देखकर अन्य अग्नि की उष्णता मिट जाती है, पर घनश्याम (श्री कृष्ण) को देखकर प्रेमाग्नि भभक उठती है:—

‘जितो घट सोधौं, पै न पाऊँ कहाँ आहि सो धौं,

को धौं जीव जारै अटपटी गति दाह की ।

धूम कौं न धरै, गात सीरो परै ज्यौ-ज्यौ बरै,

ढरै नैन नीर बीर ! हरै मति आह की ॥

जतन बुझे है सब जाकी भर आगें, अब

कबहुँ न दबै भरी भभक उमाह की ।

जब तें निहारे घनआनंद सुजान प्यारे,
तब ते अनोखी आगि लागि रही चाह की ॥'

इसी प्रकार के कुछ और सुन्दर उदाहरण लीजिए जिनमें घनानंद की विरहानुभूति अपनी चरम सीमा पर पहुँची हुई है :—

(१) 'पौन सौ जागति आग सुनी ही,
पै पानी तें लागति आँखिन देखी ।'

(२) 'देखिए दसा असाध अँखियों निपेटनि की,
भसमी बिथा पै नित लंघन करति है ।'

(३) 'उजरनि बसी है हमारी अँखियान देखौ,
सुबस सुदेस जहाँ भावते बसत हौ ।'

(४) 'न खुली-मुदी जनि परैं कछु ये,
दुखदाई जगे पर सोंवति हैं ।'

(५) 'बदरा बरसैं रितु मे धिरि कें नित ही अँखियों उधरी बरसैं ।'

जहाँ घनानंद ने अपने काव्य में भावों की घनीभूतता का परिचय दिया है वहाँ उन्होंने या तो केवल विरोधाभास का सहारा लिया है या फिर विरोधाभास के साथ अन्य अलंकारों को भी स्थान दिया है। विरोधाभास के साथ अन्य अलंकारों का सुन्दर प्रयोग इस उदाहरण में देखिए :—

'आसहि अकास-मधि अवधि-गुनै बढ़ाय,
चोपनि च्छाया दीनौ, कीनौ खेल सो यहै ।

निपट कठोर एहो ऐचत न आप ओर,
लादिले सुजान सों दुहेली दसा को कहै ॥

अचिरजमई मोहिँ भई घनआनंद यौ,
हाथ साथ लाग्यौ पै समीप न कहुँ लहै ।

विरह-समीर की झकोरनि अधीर, नेह—

नीर भीज्यौ जीव तऊ गुड़ी लौ उढ्यौरहै ॥'

अपनी उक्त रचना में घनानंद ने विरोधाभास के साथ रूपक तथा विभावना का अत्यन्त सटीक सामजस्य प्रस्तुत किया है। घनानंद विरोधाभास के उस्ताद हैं। एक नहीं, अनेक ऐसे उदाहरण उनकी रचनाओं से दिए जा

सकते हैं जिनमें उन्होंने विरोधाभास-द्वारा चमत्कार उत्पन्न करने तथा अपनी विरहानुभूति को तीव्रतर रूप में प्रस्तुत करने के साथ-साथ अपनी अलंकार-सम्बन्धी जानकारी का अत्यन्त सुन्दर परिचय दिया है। एक उदाहरण और लीजिए और देखिए कि इसमें विरोधाभास-द्वारा नायिका की वियोग-जन्य परिस्थिति का कितना सुन्दर चित्र उतारा गया है :—

‘पीरी परि देह छीनी, राजत सनेह-भीनी,
 कीनी है अंग अंग अंग रङ्ग-बोरी-सी ।
 नैन पिचकारी ज्यौ चलयौई करै दिन-रैन,
 बगराए बारनि फिरति भकभोरी-सी ॥
 कहौ लौ बखानौ घनानन्द दुहेलो दसा,
 फागमई भई जान प्यारे वह भोरी-सी ।
 तिहारे निहारे बिन प्राननि करति होरा,
 बिरह-अंगारनि निमगारि हिय होरी-सी ॥’

विरोधमूलक अलंकारों के अतिरिक्त घनानन्द ने अनुप्रास, यमक, प्रतीप, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, यथासंख्य, परिकरांकुर, परिवृत्ति, असंगति आदि के प्रयोग में भी अपनी काव्य-कला का परिचय दिया है। वह अनुप्रास-प्रिय नहीं हैं, फिर भी उनकी रचनाओं में अनुप्रास के जो उदाहरण मिलते हैं उनका उद्देश्य काव्य में चमत्कार उत्पन्न करना न होकर आत-रिक भावों को यथातथ्य रूप में प्रकट करना मात्र है। ‘कारी कूर कोकिला कहौ को बैर काइति री, कूकि-कूकि अब ही करेजो किन कौरि ले ।’—में उन्होंने अनुप्रास की जैसी सुन्दर योजना की है वह उनको काव्य-कला को चरितार्थ करने के साथ-साथ उनकी वियोग-जन्य घनीभूत पीड़ा को भी व्यक्त करने में सफल है। दो उदाहरण और लीजिए :—

(१) ‘रूप-गुन ऐंठी सु अमैठी उर पैठी बैठी,
 लाइनि निरैठी, मति बोलनि हरै हरी ।
 जोबन-गाहेली, अलबेली, अति ही नवेली,
 हेली हँ सुरति बौरी आँचर टरै टरी ॥’

(२) 'चारु चामीकर चंद्र चपला चंपक चोखी,
केसरि-चटक कौन लेखें लेखियत है ।'

यमक का यह उदाहरण भी कितना सुन्दर है :—

‘मोही मोह जनाय कै, अहे अमोही ! जोहि ।
सोही मोही सों कठिन, क्यों करि सोही तोहि ॥’

घनानन्द ने यमक की भौति उत्प्रेक्षा का भी प्रयोग यत्रतत्र ही किया है, परन्तु जहाँ भी उन्होंने इस दिशा में अपनी काव्य-कला का परिचय दिया है वहाँ वह किसी रीतिबद्ध-कवि से पीछे नहीं हैं । एक नायिका के रूप की निकाई पर उनकी उत्प्रेक्षा इस रचना में देखिए :—

‘सहज उज्यारी, रूप जगमगी जान प्यारी,
रति पै रतीक आभा है न रोम-रीस की ।
चीकने चिहुर नीके आनन बिथुर रहे,
कहा कहौ सोभा सुभ भरे भाल सीस की ॥
बीच-बीच मंजुल मरीचि-रुचि फैलि फबी,
केलि-समै उपमा लसति बिसे-बीस की ।
मानौ घनआनंद सिगार-रस सों सेंवारी,
चिक मै बिलोकति बहनि रजनीस की ॥’

श्लेष, रूपक और व्यतिरेक का एक साथ आनन्द लेना हो तो यह उदाहरण लीजिए :—

बनआनन्द-जीवनमूल सुजान की कौघन हूँ न कहूँ दरसैं ।
सुन जानियै धौ कित छाय रहे, इत चातिक प्रान तपे तरसैं ॥
बिनु पावस तो इन थ्यावस हो न सु क्यों करि यौ अब सो परसैं ।
बदरा बरसै रितु मैं धिरिकै, नित ही अँखियाँ उधरी बरसैं ॥’

इसी प्रकार अनुप्रास, रूपक, पुनरुक्ति प्रकाश, उदाहरण तथा उपमा अलंकारों का एक साथ मेल इस रचना में देखिए :—

‘चोप चाह चावनि चकोर भयौ चाहत ही,

सुषमा-प्रकास मुख-सुधाधर पूरे की ।

कहा कहीं कौन-कौन बिधि की बंधनि बंध्यौ,
 सुकस्यौ न उकस्यौ बनाव लखि जूरे को ॥
 जाही-जाही अंग पर्यौ ताही गरि-गरि सर्यौ,
 हर्यौ बल बापुरे अनंग-दल-चूर को ।
 अब बिन देखे जात प्यारे यौ अलंदघन,
 मेरौ मन भवै भूट । पात ह्वै बधूरे को ॥’

निम्न पंक्ति में अपहृति की मार्मिक व्यजना पर ध्यान दीजिए :—

‘जारति अंग अनंग की आँचनि जोन्ह नही सु नई अगि लाई ।’

एक और कवित्त लीजिए जिसमें व्यतिरेक, परिकर्राँकुर, श्लेष तथा उपमा का एक साथ सौंदर्य देखने को मिलता है :—

‘कहाँ एतो पानिप बिचारी पिचकारी धरै,
 आँसू नदी-नैनन उमगियै रहति है ।
 कहाँ ऐसी राँचनि हरदि, केसू, केसरि मे,
 जैसा पियराई गात पगियै रहति है ॥
 चांचरि-चोप हू सु तौ औसर ही माचति पै,
 चिंता की चहल चित लगियै रहति है ।
 तपनि बुझावनि अलंदघन जान बिन,
 होरी-सी हमारे हिये लगियै रहति है ॥’

उक्त उदाहरण से स्पष्ट होगा कि घनानन्द अलंकारवादी न होते हुए भी अलंकारों की छटा दिखाने में अपने युग के किसी कवि से पीछे नहीं हैं । क्या समतामूलक और क्या असमतामूलक, सभी अलंकारों की उन्होंने अत्यन्त सुन्दर योजना की है । श्री शम्भुप्रसाद बहुगुना के शब्दा में ‘संदेह, अपहृति, विषम, प्रतीप, यमक, अनु-प्रास आदि अनेक अलंकार घनानन्द के काव्य में प्रभावात्पादकता, भाव-तीव्रता तथा सौंदर्य-वृद्धि के उपकरण बनकर इस रीति से आए हैं कि भाव की तीव्रता और छन्द की गति के कारण उन पर एकाएक ध्यान नहीं जाता । भाव की अभिव्यक्ति ही घनानन्द का मुख्य उद्देश्य था, अलंकारों से अपनी कविता को भर देना उस भावुक कवि की

प्रकृति के विरुद्ध था, इसलिए अलकारो का जितना समावेश उनकी कविता में हुआ है वह नैसर्गिक सौंदर्य से युक्त है।'

घनानन्द की छंद-योजना

घनानन्द की छंद-योजना रीतिबद्ध काव्य-धारा के कवियों की अपेक्षा अत्यन्त समृद्ध है। रीतिबद्ध-काव्य-धारा के कवियों ने प्रायः दोहा, कवित्त, सवैया आदि का ही प्रयोग किया है, परन्तु इसके विरुद्ध घनानन्द की छंद-योजना में श्रुद्धार-काल और भक्त-काल, दोनों कालों की परंपराओं का समन्वय मिलता है। 'सुजानहित' में कवित्त और सवैया के साथ-साथ छप्पय, दोहा और सोरठा भी यत्रतत्र मिलते हैं। 'कृपाकंद' में भी कवित्त और सवैया अधिक है, पर उसमें विष्णुपद और गेय पदों को भी स्थान मिला है। इनके अतिरिक्त 'व्रजविलास' में दोहा; 'सरस बसंत', 'अनुभव चद्रिका', 'रंगबधाई', 'प्रेम-पद्धति', 'वृषमानपुर-सुषमा-वर्णन', 'गोकुलगीत', 'विचार-सार', 'कृष्णकौमुदी', 'प्रियाप्रसाद', 'गिरिगाथा' और 'व्रजव्यवहार' में दोहा और चौपाइयों तथा 'मुरलिका मोद', 'व्रजप्रसाद', 'रसनायश', 'प्रेम-पहेली', 'गोकुलचरित्र', 'व्रजस्वरूप', 'धामचमत्कार', 'भावना प्रकाश', 'गिरिपूजन', 'प्रीति-पावस' और 'नाम माधुसी' आदि में केवल चौपाइयों है। 'पदावली' में राग-रागिनियों के अनुसार कुल १०५७ गेय पद संगृहीत हैं। इनके अध्ययन से यह ज्ञात होता है कि घनानन्द एक कुशल संगीतज्ञ भी थे। उनके सभी गेय पद निर्दोष हैं। उन्होंने कुछ पंजाबी गीत भी लिखे हैं जिनसे ज्ञात होता है कि पंजाबी भाषा पर भी उनका पूरा अधिकार था। एक पंजाबी गीत लीजिए :—

'सालूवाली मुरलीवाला तैंडा यार है।

घरी-घरी आवंदा घुस्मर पावेंदा बिसर गया घर-बारहे ॥

तुफ बल तफदा, रहि नहि सकदा, लग्ग नबेला यार है।

मिहिर नजर मुडि वेखनी से ये आनन्दवन दिलदार है ॥'

घनानन्द उर्दू और फारसी के भी अच्छे विद्वान थे। इन भाषाओं में वह कविता करते रहे हो तो कोई आश्चर्य नहीं। अपनी रचनाओं में उन्होंने अपनी इस प्रवृत्ति का पर्याप्त परिचय दिया है। 'वियोग बेलि' की

सपूर्ण छंद-योजना उर्दू की छंद-योजना है। उदाहरण लीजिए :—
‘सलोंने स्यान प्यारे क्यौ न आवौ ।

दरस प्यासी मरै तिनकों जिवावौ ॥
कहाँ हौ जू कहाँ हौ जू कहाँ हौ ।

लगे ये प्रान तुम से है जहाँ हौ ॥’

इन्हे कोई हिन्दी-छंद-योजना के अन्तर्गत लेना चाहे तो ले सकता है, परन्तु वास्तव में ये उर्दू-फारसी के ही छन्द हैं जिन्हे घनानन्द ने बड़ी सफलतापूर्वक हिन्दी में उतारा है। इस प्रकार हम देखते हैं कि केशव आदि की भाँति वह हिन्दी के आचार्य न रहे हो, परन्तु उन्होंने अपनी रचनाओं में जितने प्रकार के छन्दों को स्थान दिया है उनसे वह पिंगल के पंडित सिद्ध होते हैं। दोहा, सोरठा, छप्पय, कवित्त, सवैया, विष्णु पद, गेय पद, अरल्ल, मॉम्, निसानी आदि सभी तरह के छन्द उन्होंने अपनाए हैं। ये सभी छन्द उनकी गहन अनुभूति के प्रकाशन में सहायक हैं। उन्होंने अपनी भावना और अपनी वृत्ति के अनुकूल ही अपने छन्दों का चुनाव किया है। इसलिए उनके सभी छन्द भावना से परिपुष्ट और निर्दोष हैं। अपने छन्द-विधान पर उनका पूरा अधिकार है। श्री शम्भुप्रसाद बहुगुणा ने उनकी छन्द-योजना की सराहना करते हुए लिखा है—‘घनानंद ने कवित्त और सवैयों का प्रयोग किया है, किंतु उन पर अपने व्यक्तित्व की पूरी छाप उन्होंने छोड़ी है। कुशल कलाकार की भाँति वे अपनी भाव-धारा को इस ढंग से आगे बढ़ाते हैं कि पाठक भी उसी में बढ़ता हुआ जब अंतिम पंक्ति पर पहुँचता है तो चरम उत्कर्ष को पहुँची हुई भावना के निखार के साथ साथ वह कवित्त और सवैये के ‘प्राण-शब्द’ को भी पा जाता है जिससे उसे विशेष आनन्द मिलता है। ‘प्राण-शब्द’ के अंतिम पंक्ति में रहने से पाठक की जिज्ञासा-वृत्ति छन्द के अन्त तक बनी रहती है और वह पूरे छन्द को धैर्य के साथ पढ़ लेता है और इस प्रकार कवि की उस सारी बात को सुन-समझ लेता है जिसे कवि कहना चाहता है।’

घनानंद की शैली

एक आलोचक का कहना है कि शैली से लेखक की पहचान होती

है। इसी बात को यदि और स्पष्ट शब्दों में कहना चाहे तो यों कह सकते हैं कि शैली एक ऐसा दर्पण है जिसमें लेखक अथवा कवि का व्यक्तित्व बराबर झलकता रहता है। कबीर, जायसी, सूर, तुलसी, बिहारी आदि में से किसी की भी रचना आप उठा लीजिए, उसके प्रत्येक शब्द में आपको उसके प्रयोगकर्ता के दर्शन होंगे। यदि ऐसा न हो तो समान क्षेत्रवाले दो कवियों की रचनाओं को पहचानना कठिन हो जाय। घनानंद और रसखान प्रायः एक ही मार्ग के पथिक हैं, परन्तु उनकी शैली में अन्तर होने के कारण दोनों दो रूपों में हमारे सामने आते हैं।

कवि अथवा लेखक का व्यक्तित्व ही उसकी शैली को रूप देता है। जिसकी जैसी रुची और वृत्ति होती है उसी के अनुरूप उसकी शैली होती है। घनानंद की वृत्ति स्वच्छंद (Romantic) है। उनकी इसी स्वाभाविक वृत्ति ने उन्हें काव्य-प्रेरणा दी है। इसलिए उनकी सभी रचनाओं में हमें इस वृत्ति का चमत्कार दिखाई देता है। इस वृत्ति की प्रधानता के कारण ही उन्हें मुक्तक काव्य की शरण लेनी पड़ी है। मुक्तक काव्य ऐसी रचना होती है जिसमें कोई विशेष कथा नहीं होती, पर उसमें किसी रस अथवा भाव की अभिव्यक्ति अवश्य होती है। 'मुक्तेन मुक्तकम्' के लक्षण के अनुसार आगे और पीछे के तारतम्य से मुक्त रहने के कारण स्वतः पूर्ण पदों को मुक्तक की संज्ञा दी जाती है। विषय के अनुसार इसके दो भेद हैं; (१) प्रबन्ध-मुक्तक और (२) भाव-मुक्तक। प्रबन्ध-मुक्तक में किसी छोटी-मोटी कथा के आधार पर किसी भाव की अभिव्यक्ति होती है, पर भाव-मुक्तक में केवल भावों की ही प्रधानता रहती है। घनानंद ने अधिकांश भाव-मुक्तक ही लिखे हैं जिनमें दोहा, छप्पय, सोरठा, कवित्त और सवैया छन्दों का प्रयोग किया गया है। मुक्तक (१) पाठ्य और (२) गेय भी होते हैं। घनानंद के जो मुक्तक सवैया, कवित्त, दोहा, सोरठा आदि छन्दों में मिलते हैं वे पाठ्य हैं। इनके अतिरिक्त 'पदावली' में उनके गेय मुक्तक संग्रहित हैं।

घनानंद ने मुक्तक-प्रबन्ध भी लिखे हैं। मुक्तक-प्रबन्ध ऐसे काव्य को कहते हैं जिसमें मुक्तक छन्दों को मिलाकर एक कथा का ढाँचा खड़ा कर

दिया जाता है। घनानन्द-कृत 'ब्रजव्यवहार', 'गिरिगाथा', 'दानघटा', 'सरस बसत', 'गिरि-पूजन', 'रंगवधाई', 'प्रेम-पत्रिका' आदि इसी प्रकार की रचनाएँ हैं। इनमें कविक्त, सवैया, दोहा और चौपाई छन्दों का प्रयोग हुआ है। इनके अतिरिक्त कुछ प्रशस्तियाँ भी हैं जो दोहा-चौपाई में मिलती हैं। 'गोकुल-गीत', 'नाम-माधुरी', 'भावना-प्रकाश', 'कृष्ण-कौमुदी' आदि इसी कोटि की रचनाएँ हैं। इस प्रकार क्या विषय, क्या भाव और क्या छन्द, सभी दृष्टियों से घनानन्द के मुक्तक संपन्न हैं।

काव्य के मुख्यतः दो पक्ष होते हैं, (१) आन्तरिक अथवा भाव-पक्ष और (२) बाह्य अथवा कला-पक्ष। रीतिबद्ध-कवि काव्य के कला-पक्ष के प्रेमी थे। इसका यह मतलब नहीं कि वे काव्य में भाव-पक्ष की आवश्यकता नहीं स्वीकार करते थे, बल्कि यह कि वे भाव-पक्ष की अपेक्षा कला-पक्ष को काव्य की सौंदर्य-वृद्धि में विशेष उपयोगी समझते थे। घनानन्द की वृत्ति इस कोटि की नहीं थी। वह भाव-प्रवण कवि थे। उन्होंने अपने काव्य की सहज रमणीयता, उसकी स्वच्छन्दता और उसकी भाव-शबलता पर अपनी बौद्धिकता अथवा कला-प्रियता से चोट नहीं की। इसलिए भाव-पक्ष और कला-पक्ष, काव्य के इन दोनों पक्षों के निरूपण में वह स्वाभाविक बने रहे। उनकी कविता निर्भरणी की भाँति स्वतः उनके हृदय से प्रवाहित होती रही। उसे गतिशील बनाने, उसे सजाने-सँवारने और उसकी रूप-रेखा निर्धारित करने में उन्हें अपनी ओर से कुछ भी नहीं करना पड़ा। वह काव्य के अपरिचित और बीहड़ पथों से नहीं गुजरे, पेचीदा मजमूनो को उन्होंने काव्य की परिधि में कसने की चेष्टा नहीं की, उक्ति-वैचित्र्य एवं क्लिष्ट कल्पनाओं के व्यूह में उन्होंने प्रवेश नहीं किया और न उन्होंने काव्य की शास्त्रीय पद्धतियों को ही अपनाया। फिर भी वह रीतिबद्ध-काव्य-धारा के किसी कवि से पीछे नहीं है। उनके काव्य में कला-पक्ष का पूर्ण सौंदर्य है। उनकी रस-योजना, उनकी अलंकार-योजना, उनकी छंद-योजना, उनकी भाषा-शैली, उनका अभिव्यक्ति-कौशल, उनका लाक्षणिक मूर्ति-विधान, उनका प्रयोग-वैचित्र्य सब कुछ उनका अपना है। आचार्य शुक्लजी ने उनकी लाक्षणिक-पद्धति की आलोचना करते हुए लिखा है—'लक्षण का विस्तृत मैदान खुला रहने

पर भी हिन्दी के कवियों ने उसके भीतर कम ही पैर बढ़ाया है। एक घनानन्द ऐसे कवि हुए हैं जिन्होंने इस क्षेत्र में अन्धली दौड़ लगाई है। लान्छणिक मूर्तिभत्ता और प्रयोग-वैचित्र्य की जो छटा इनमें दिखाई पड़ती है, खेद है कि वह पौने दो सौ वर्ष पीछे जाकर आधुनिक काल के उत्तरार्द्ध में अर्थात् वर्तमान काल की नूतन काव्य धारा ही अभिव्यंजनावाद के प्रभाव से कुछ विदेशी रंग लिए प्रगट हुई है।^१ कहना न होगा कि घनानन्द की इस विशेषता ने उनके काव्य में चार चाँद लगा दिए हैं और वह अपनी स्वाभाविक परिधि के भीतर रहते हुए कला-पद्म का सुन्दर नमूना बन गया है। तात्पर्य यह कि उपमा, उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति, अत्युक्ति आदि अलंकारों से युक्त रचनाओं की अपेक्षा लान्छणिक मूर्तिभत्ता और उक्ति-वैचित्र्य से युक्त उनकी रचनाएँ इतनी सरल, सरस, स्निग्ध और साथ ही इतनी गंभीर हैं कि वे बरबस हमारे हृदय के साथ तादात्म्य स्थापित कर लेती हैं। पं० विश्वनाथ प्रसाद ने उनकी शैली के संबंध में विचार करते हुए लिखा है—
‘घनानन्द ने तो ऐसे पथों से भावना को ले जाने का साहस किया है जिन पर पुराने कवि गए ही नहीं; नए कवि भी जाने का साहस कम करते हैं।’
इस सम्बन्ध में उन्होंने जो दो उदाहरण दिए हैं उन्हें हम यहाँ साभार प्रस्तुत करते हैं :—

(१) ‘मो से अनपहचान को पहचानै हरि कौन ।

कृपा-कान मधि-नैन ज्यौ, त्यौ पुकार मधि-मौन ॥’

इनकी ‘पुकार मौन में’ है तो उधर नेत्रों में कृपा के कान लगे हुए हैं।

(२) लिखि राख्यौ चित्र यों प्रवाहरूपी नैननि पै,

लही न परति गति ऊलट अनेरे की ।

रूप को चरित्र है अनंदघन जान प्यारी,

ऐ किधौ विचित्रताईं मो चित-चितेरे की ॥’

‘रग से बना’ चित्र प्रवाह में न तो स्थिर रह सकता है और न उसका रङ्ग ही धुले बिना बच सकता है, पर यहाँ नेत्रों के प्रवाह में ही प्रिय का

चित्र बना हुआ है। ऐसी विलक्षण स्थिति का कारण प्रिय का सौंदर्य है अथवा प्रेमी का मन, कुछ कहा नहीं जा सकता।'

उक्त उद्धरणों से यह भी स्पष्ट होगा कि घनानन्द की शैली अलंकृत शैली है। उसमें भावों की उत्कृष्टता के साथ-साथ अलंकारों की छटा भी दर्शनीय है।

कहा जा सकता है कि रीतिबद्ध-कवियों ने भी अलंकृत शैली का प्रयोग किया है। परन्तु जैसा कि अन्यत्र बताया जा चुका है, घनानन्द की अलंकृत शैली रीतिबद्ध-कवियों की अलंकृत शैली से सर्वथा भिन्न है। रीति-बद्ध-कवियों की अलंकृत शैली से उनके पांडित्य-प्रदर्शन का आभास मिलता है और घनानन्द की अलंकृत शैली से उनके हृदय की स्थिति का सच्चा आभास। इस प्रकार का आभास देने के लिए उन्होंने सैकड़ों अलंकारों में से केवल एक अलंकार चुना—विरोधाभास। विरोधाभास का उन्होंने खुलकर प्रयोग किया, पर अपनी इस अलंकार-प्रियता के कारण उन्होंने भाषा की मुहावरेदानी पर अाँच नहीं आने दी।

घनानन्द की रचनाओं में वाग्वैदग्ध और उक्तिवैचित्र्य के अनेक उदाहरण मिलते हैं। इनके द्वारा उन्होंने अपनी व्यञ्जना-शक्ति को अधिक सजीव, स्वस्थ, शक्तिशाली एवं प्रभावोत्पादक बनाने की सफल चेष्टा की है। वाग्वैदग्ध का एक सुन्दर उदाहरण लीजिए :—

‘घनानन्द मीत सुजान सुनौ यहाँ एक ते दूसरो आँक नहीं।

तुम कौन धौ पाटी पढे हो कहौ, मन लेहु पै देहु छटांक नहीं ॥’

उक्ति-वैचित्र्य से तो घनानन्द की रचनाएँ भरी पड़ी हैं। कुछ उदाहरण लीजिए :—

(१) ‘जीवन मूरति जान को आनन है बिन हरे सदा हो अभावस ।’

(२) ‘अब बिन देखे जान प्यारे यों अनंदवन’

मेरो मन भँवै भद्र ! पात ह्वै बधूरे को ।’

(३) ‘ह्वै है सोऊ घरी भाग-उघरी अनंदवन,

सुरस बरसि लाल देखिहौ हमै हरी ।’

श्री केशनी प्रसाद चौरसिया के शब्दों में—‘घनानन्द कुछ गिने-चुने

शब्दों-द्वारा विभ्र-ग्रहण कराने की कला में विशेष कुशल है।' इस संबंध में उन्होंने घनानंद की जो रचना दी है उसे हम साभार यहाँ देते हैं।

‘भ्रूलकै अति सुन्दर आनन गौर लुके दग राजत कानन द्वै ।

हँसि बोलन में लुबि फूलन की, बरसा उर ऊपर जाति है द्वै ॥

लट-लोल कपोल कलोल करै, कलकंठ बनी जलजावालि द्वै ।

अग-अंग तरंग उठै दुति की, परिहै मनौ रूप अबै धर चवै ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानंद की शैली उनके पूर्ववर्ती तथा समकालीन कवियों की शैली से सर्वथा पृथक है। उसकी अपनी ऐसी विशेषताएँ हैं जिन तक हिन्दी के बड़े-बड़े कवियों की पहुँच नहीं है। वह सरल, सरस, स्वाभाविक, प्रभावोत्पादक, भावानुकूल, कलापूर्ण, भाषा की शक्तियों से सम्पन्न तथा प्रमाद एवं माधुर्य गुणों से युक्त है।

घनानंद की भाषा

घनानंद की भाषा शुद्ध साहित्यिक ब्रजभाषा है, परन्तु उनकी ब्रजभाषा वह ब्रजभाषा नहीं है जिसे रीतिबद्ध-कवियों ने अपनी भावाभिव्यक्ति का माध्यम बनाया है। रीतिबद्ध-कवि भाषा में काव्य के कला-पक्ष की चरम स्थिति मानते थे। उन्हें भाषा में बाहरी तड़क-भड़क पसंद थी। इसलिए वे अपनी भाषा को आडंबरपूर्ण बनाते जा रहे थे। इससे घनानंद के समय तक ब्रजभाषा का रूप अत्यन्त रूढ़िग्रस्त हो गया था और उसका स्वच्छंद-प्रवाह अवरुद्ध-सा हो गया था। घनानंद जिस काव्य-पथ के पथिक थे उसके लिए ऐसी भाषा नितान्त अनुपयुक्त थी। इसलिए उन्होंने साहित्यिक ब्रजभाषा के साथ बोल-चाल की ब्रजभाषा का समावेश किया और इस प्रकार उसे लोक-प्रिय बनाया। वह ‘भाषा-प्रवीण’ थे। ब्रजभाषा की कोमलता और मधुरता से वह भली भाँति परिचित थे। ब्रज में उन्होंने अपने जीवन का अधिक समय बिताया था। इसलिए ब्रजभाषा के साथ उनका सीधा संपर्क था। ब्रजभाषा उनकी मातृ भाषा-सी हो गई थी। उर्दू की मुहावरेदानी से भी वह परिचित थे। फारसी का उन्हें अच्छा ज्ञान था। स्वानुभूति के चित्रण के लिए कैसी भाषा होनी चाहिए, इसे भी वह भली भाँति जानते थे। इसलिए उन्हें अपनी भाषा को भावपरक बनाने में प्रयत्न नहीं करना पड़ा। वह भाषा के

पीछे नहीं चले, भाषा स्वयं उनके पीछे चलती रही। भाषा पर इतना अञ्छा अधिकार उनके अतिरिक्त और किसी का भी नहीं था। वह अपनी भाषा के प्रवाह के साथ अपनी भाषा को जिधर चाहते थे उधर वेधड़क मोड़ सकते थे। उनकी इसी विशेषता में उनके 'भाषा-प्रवीन' होने का रहस्य छिपा था। वह 'भाषा-प्रवीन' ही नहीं, 'ब्रजभाषा-प्रवीण' भी थे। भाषागत अपने विविध अनुभवों से उन्होंने ब्रजभाषा को बहुत शक्ति दी। उन्होंने उसे प्रसाद एवं-माधुर्य गुणों से संपन्न किया, उसे व्यंजना एवं लक्षणा से समृद्धशाली बनाया, उसे मुहावरों, लोकोक्तियों एवं बोल-चाल के शब्दों की अनुपम निधि देकर उसको लोक-प्रिय बनाया, उसे वाग्योग के विधान से विभूषित किया और उसे अर्थ की सम्पत्ति से गौरवान्वित किया। एक साथ ब्रजभाषा में इतनी अधिक विशेषताओं का समावेश कर उसे रूढ़िग्रस्तता तथा कृत्रिमता के बंधनों के मुक्त करने का श्रेय यदि शृंगार-काल के किसी कवि को दिया जा सकता है तो वह घनानंद ही हैं।

घनानंद की ब्रजभाषा के दो रूप हैं : (१) शुद्ध साहित्यिक ब्रजभाषा और (२) उर्दू से प्रभावित ब्रजभाषा। शुद्ध साहित्यिक ब्रजभाषा ही घनानंद की भावाभिव्यक्ति का मुख्य माध्यम है। इसलिए इसी का उनकी रचनाओं में विशेष महत्त्व है। इसमें ब्रज के बोल-चाल के शब्द तथा संस्कृत के तद्भव शब्द मिलते हैं। शब्दों के चयन में घनानंद ने विशेष सावधानी से काम लिया है। शब्दाडम्बर तो उनकी भाषा में ही नहीं। भावों के अनुकूल शब्दों का चयन करने में उनकी कला बेजोड़ है। इस संबंध में एक बात और ध्यान देने योग्य है और वह यह कि उन्होंने अपनी शुद्ध साहित्यिक ब्रजभाषा में उर्दू, फारसी अथवा अरबी के तत्सम अथवा तद्भव शब्दों को कहीं भी स्थान नहीं दिया है। यह विशेषता उनके अतिरिक्त शृंगार-काल के अन्य किसी कवि में नहीं पाई जाती। इस से यह भी प्रमाणित होता है कि अपनी ब्रजभाषा पर उनका अन्यतम अधिकार था और उनका शब्द-भाण्डार अत्यन्त समृद्ध था। उनका कोई कवित्त, उनका कोई सवैया, उनका कोई दोहा अथवा सोरठा आप ले लीजिए उसमें आप को शुद्ध साहित्यिक ब्रजभाषा मिलेगी।

घनानंद की शुद्ध साहित्यिक ब्रजभाषा अत्यन्त प्रवाहपूर्ण है, पन्त्र उस में प्रवाह का वेग सर्वत्र एक-सा नहीं है। भावों के उतार-चढ़ाव के अनुकूल उसके दो रूप हैं : (१) मंथर प्रवाह और (२) तीव्र प्रवाह। घनानंद ने जहाँ विरह-जन्य स्वानुभूतियों का चित्रण किया है वहाँ उनकी भाषा का प्रवाह मंद है। वह आवेश में आकर नहीं कहते, उचित-अनुचित पर विचार कर कहते हैं। इसलिए उसमें संयत गभीरता भी बनी रहती है। किन्तु जब वह उल्लास आदि मनोवेगों का चित्रण करने लगते हैं तब उनकी भाषा में निर्मरणी का सा प्रवाह आ जाता है। इस विशेषता के अतिरिक्त उनकी भाषा प्रसाद एवं माधुर्य गुणों से युक्त, व्यजना एवं लाक्षणिक प्रयोगों से सम्पन्न, मुहावरों एवं कहावतों से समृद्ध, अर्थ की संपत्ति से गौरवान्वित, व्याकरण परक और ध्वनि-सौंदर्य से विभूषित है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘लहकि-लहकि आवै ज्यौ-ज्यौ पुरवाई पौन,
 दहकि-दहकि त्यों-त्यौ तन ताँवरे तचै ।
 बहकि बहकि जात बदरा बिलोकें हियौ,
 गहकि-गहकि गहबरनि गरे मचै ॥
 चहकि-चहकि डारै चपल चखनि चाहे,
 कैसे घनानंद सुजान बिन ज्यौ बचै ।
 महकि-महकि मारै पावस-प्रसून-बास,
 त्रासन-उसास दैया कौ लौ रहियै अचै ॥’

उक्त रचना में ‘लहकि-लहकि’, ‘दहकि-दहकि’, ‘बहकि-बहकि’, ‘गहकि-गहकि’, ‘चहकि-चहकि’ और ‘महकि-महकि’ द्वारा जो भाव-सौंदर्य उत्पन्न किया गया है वह अन्यत्र दुर्लभ है। घनानंद अपनी भाषा के प्रति तो स्वच्छद हैं ही, वह शब्दों के ग्रहण के प्रति भी स्वच्छद हैं। उनकी इसी प्रवृत्ति ने उनकी भाषा को प्रवाहपूर्ण, शक्ति-संपन्न और प्रभावयुक्त बनाया है। भाषा में उनकी मुहावरेदानी देखनी हो तो निम्न उदाहरण लीजिए :—

‘इत बाँट परी सुधि रावरे भूलनि कैसे उराहनो दीजियै जू ।
 अब तौ सब सीस चढ़ाय लई, जु कछु मन भाई सु कीजियै जू ॥

घनानन्द जीवन प्रान सुजान तिहारिय बातनि जीजियै जू ।

नित नोके रहौ तुम्हे चाड कहा, पै असीस हमारियाँ लीजियै जू ॥'

उर्दू-कवियों की भाँति घनानन्द ने मुहावरों के प्रयोग से अपनी भाषा की अभिव्यजना-शक्ति को अत्यधिक समृद्ध किया है। अपने किसी-किसी छंद में तो उन्होंने मुहावरो की ऐसी ऋद्धि लगाई है कि सारी रचना ही उनके बल पर खड़ी मालूम होती है, परन्तु क्या मजाल कि कहीं भी भावाभिव्यक्ति में शिथिलता अथवा अर्थ-दोष हो। देखिए :—

‘तपति उसास, औधि हूँ धियै कहाँ लौँ देया,
 बात बूझै सैननि ही ऊत्तर उचारियै ;
 उडि चल्यो रंग कैसे राखियै कलंकी मुख,
 अनलेखे कहाँ लौ न धूँधट उघारियै ।
 जरि-बरि, छार हूँ न जाय हाय ऐसी बैस,
 चित-चढी मूरति सुमान क्यौ उतारियै ।
 कठिन कुदाय आय धिरी हौ अनदघन,
 रावरी बसाय तौ बसाय न उजारियै ॥’

मुहावरो की भाँति ही घनानन्द ने अपनी भाषा में अर्थ-गौरव की प्रतिष्ठा करने के लिए पद-ध्वनि और वाक्य-ध्वनि के साथ-साथ पदाश-ध्वनि से भी काम लिया है। कुछ उदाहरण लीजिए :—

(१) ‘मेरो मनोरथ हू बहियै अरु है मो मनोरथ पूरनकारी ।’

(२) ‘रस निचुरत मीठी मृदु सुसक्यान मे ।’

(३) ‘भाजि न जाय आज यह मोहन सब मिलि घेरौ री ।’

इस ध्वनि-बलिष्ठता के कारण घनानन्द के काव्य में ऐसी अनेक विशेषताएँ आ गई हैं जो किसी भी ब्रजभाषा के कवि की रचनाओं में नहीं मिलती। घनानन्द अपनी भाषा के धनी है। उनकी भाषा में नाद-सौंदर्य के साथ-साथ अनेक युक्तियों की पूर्ण योजना अत्यन्त प्रशंसनीय है। इसके अतिरिक्त उसमें सङ्गीतपरकता और मूर्तिकरण की भी अद्भुत क्षमता है। घनानन्द ने इहम क्षमता के बल पर अरूप, अमूर्त एव सूक्ष्मतम भावों को भाषा और शैली की शक्ति से मूर्त कर दिया है। यह विशेषता

घनानन्द के पश्चात् पन्त, प्रसाद, निराला और महादेवी में परिलक्षित होती है।

घनानन्द की ब्रजभाषा का दूसरा रूप उर्दू और पंजाबी से प्रभावित ब्रजभाषा है। यह उनकी साधारण और अत्यन्त सरल भाषा है। इसमें प्रवाह तो है, पर साहित्यिकता नहीं है। 'इश्कलता' में उन्होंने इसी प्रकार की भाषा का प्रयोग किया है। एक उदाहरण लीजिए :—

‘हो हलधर दे वीर चले क्रित जात हौ ।

निटुर कान्ह महवृव न सुनदे बात हौ ।

इत्थू आवत नाहिं सु को तकसीर है ।

आनन्द-जीवन ज्यान बढी उर पीर है ॥’

‘पदावली’ में घनानन्द के कुछ ऐसे पद भी संगृहीत हैं जिनमें शुद्ध पंजाबी भाषा का प्रयोग हुआ है। इसका भी एक उदाहरण लीजिए :—

‘साड र न बुझदा है गुज्झी गल्लाँ कैनु आखि सुनारवाँ ।

ब्रजमोहन दी बेपरवाइयाँ मरहम फिसे भी न पावाँ ।

दरद दिवानियाँ खरी निमानियाँ कोवा दिल पर चावाँ ।

आनन्दघन वेमिहराँ दी हाँसी असी वो रो रो झडलावाँ ॥’

इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानन्द कई प्रकार की भाषाओं के प्रयोग में अत्यन्त प्रवीण हैं और उनका उन पर पूरा अधिकार है। जिस भाषा को उन्होंने अपनाया है उसमें उन्होंने अपने हृदय की सारी विरह-वेदना निचोड़ दी है और उसे भावपरक बना दिया है। आचार्य शुक्लजी के शब्दों में ‘भाषा मानों इनके हृदय के साथ जुड़कर इतनी वशवर्तिनी हो गई थी कि ये उसे अपनी अनूठी भावभंगी के साथ-साथ जिस रूप में चाहते थे उस रूप में मोड़ सकते थे। इनके हृदय का योग पाकर भाषा को नूतन गति-विधि का आभास हुआ और वह पहले से कहीं अधिक बलवती दिखाई पड़ी। जब आवश्यकता होती थी तब ये उसे बँधी प्रणाली पर से हटाकर अपनी नयी प्रणाली पर ले जाते थे। भाषा की पूर्व अर्जित शक्ति से ही काम चलाकर उन्होंने उसे अपनी ओर से नयी शक्ति प्रदान की है। घनानन्द जी उन बिरले कवियों में से हैं जो भाषा की व्यक्तता बढ़ाते हैं अपनी भाव-

नाओ के अचूठे रूप-रङ्ग की व्यंजना के लिए । भाषा का ऐसा वेधडक प्रयोग करनेवाला हिन्दी के पुराने कवियों में दूसरा नहीं हुआ । भाषा के लक्ष्मक और व्यंजक बल की सीमा कहाँ तक है, इसकी पूरी परख इन्हीं को थी ।

घनानन्द : एक शृङ्गारी कवि

घनानन्द के सम्बन्ध में यहाँ तक विचार करने के पश्चात् जो एक विवादग्रस्त प्रश्न उठ खड़ा होता है वह यह है कि घनानन्द को शृंगारी कवि माना जाय अथवा भक्त-कवि । यदि इस प्रश्न का उत्तर संक्षेप में देना हो तो कहा जायगा कि घनानन्द शृङ्गारी कवि थे । इसका कारण केवल यही नहीं है कि वह शृंगार-काल में हुए थे, बल्कि यह भी है कि उन्होंने शृंगार के वियोग-पक्ष की अतर्दशाओ के चित्रण में ही अपनी काव्य-प्रतिभा का परिचय दिया है । वह प्रेमी जीव थे । सुजान पर वह सौ जान से निसार थे, पर सुजान का उनके प्रति वह आकर्षण नहीं था । ठेस लगने पर जैसे मनुष्य उसकी पीड़ा से छुटपटा उठता है, ठीक वैसी ही दशा घनानन्द की भी हुई । उनकी प्रेम-संबन्धी बहिर्वृत्तियाँ अनर्मुखी हो गईं और वह सुजान के वियोग में ससार से विरक्त होकर राधा-माधव के उपासक हो गये । कहने का तात्पर्य यह कि प्रेम के वैषम्य ने उन्हें लौकिक प्रेम-मार्ग से विमुख कर अलौकिक प्रेम-मार्ग अथवा भक्ति-मार्ग की ओर उन्मुख किया । इस आधार पर उनकी भक्ति को यदि हम कोई संज्ञा देना चाहें तो उसे 'प्रेम-लक्षणा भक्ति' की संज्ञा दे सकते हैं, परन्तु इस क्षेत्र में भी वह भक्ति की कसौटी पर खरे नहीं उतरते । इसमें संदेह नहीं कि लौकिक-प्रेम और प्रेम-मूलक भक्ति, दोनों में प्रेम की विषमता होती है, पर लौकिक प्रेम की विषमता और प्रेम-मूलक भक्ति की विषमता में अंतर है । पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के शब्दों में 'प्रेम में प्रिय-पक्ष में निष्ठुरता, कठोरता, क्रूरता आदि का आरोप होता है, पर भक्ति में नहीं । भक्ति के आलंबन भगवान के जिस रूप की कल्पना इस क्षेत्र में हुई वह भगवान में हृदयपक्ष या करुणा के अत्यधिक आरोप का लेकर ही हुई । अतः भक्ति के क्षेत्र में क्रूरता का अधिक आरोप प्रेम-लक्षणा भक्ति में शृङ्गार का अवयव अधिकाधिक आने पर ही हुआ । गोपियों की भक्ति के साथ-साथ शृङ्गार का दृष्टांत प्रबल पड़ने

पर ही उसमें श्रीकृष्ण की निष्ठुरता आदि का उल्लेख हो चला। 'भागवत' में यह प्रसङ्ग भ्रमर-वृत्तान्त के रूप में जुड़ा हुआ है। कृष्ण-भक्तों में भ्रमर गीत के भीतर इसी का अधिक विस्तार हुआ। भ्रमर के व्याज से श्रीकृष्ण कितव, छली, कपटी आदि कहे गये, यह भक्ति में माधुर्य भाव के ही कारण। फारसी-काव्य में भी प्रिय की वास्तविक कठोरता का वर्णन विस्तार के साथ और प्रतिपाद्य रूप में स्वीकृत है। घनानन्द ने अपनी माधुर्य-भाव की भक्ति में उक्त दोनों काव्य परपराओं का सामजस्य किया और उस पर लौकिक स्वरूप इतना अधिक आरोपित कर दिया कि उनकी रचनाएँ घोर शृङ्गारी कवियों की रचनाओं से टक्कर लेने लगीं। भक्ति को आड़ में उन्होंने प्रेम के क्षेत्र का कोना-कोना छान डाला और इस छान-बीन में उन्हें जो कुछ मिला उसे उन्होंने शृंगार के माध्यम से व्यक्त किया। फलतः उनकी भक्ति-भावना शृङ्गार रस के सागर में ही गोते लगाती रही, वह उससे बाहर निकल कर अपनी सीमाओं का विस्तार न कर सकी।

घनानन्द कृष्ण-भक्ति की ओर क्यों आकृष्ट हुए, इसका भी एक रहस्य है। भक्ति-काल में दो काव्य-धाराएँ प्रवाहित हो रही थी : (१) निर्गुण-काव्य-धारा और (२) सगुण-काव्य-धारा। शृंगार-काल के रीतिबद्ध और राति मुक्त, दोनों श्रेणी के कवियों को सगुण-काव्य-धारा से ही विशेष प्रेरणा मिली। रीतिबद्ध-कवि तो नहीं, पर रीति-मुक्त कवियों में से कई अपने जीवन में प्रेम की एकनिष्ठता के उपासक थे। 'प्रिय की उदासीनता अथवा उसके तटस्थ होने पर उनमें जो वैराग्य-भावना उत्पन्न हुई वह कृष्ण-भक्ति के ही सर्वथा उपयुक्त थी। निर्गुण में रूप की योजना न होने के कारण उसकी उपासना उनके मनोनुकूल नहीं हो सकती थी। अतः उन्होंने सगुण ही में अपनी वृत्ति लीन की। घनानन्द के कृष्ण-भक्ति के प्रति आकृष्ट होने का यही रहस्य है। ज्ञान-मार्ग से भक्ति-मार्ग को ऊँचा बताते हुए उन्होंने कहा है कि भोगियों का भोग अथवा विषयानन्द प्रेममूलक भक्ति में तिरोहित हो जाता है :—

‘ज्ञान हूँ ते आगे जाकी पदवी परम ऊँची,

रस उपजावै तामैं भोगी भोग जात गवै ।

जान घनानन्द अनोखो यह प्रेम-पंथ,

भूले ते चलत रहै सुधि के शक्ति ह्वै ॥'

घनानन्द की प्रेममूलक भक्ति का यही दर्शन है। स्पष्ट है कि यह भक्त-कवियों का दर्शन नहीं है। भक्त भगवद्भक्ति अथवा अलौकिक प्रेम को ही साध्य मानते हैं और यह स्वीकार करते हैं कि उसे ही एकनिष्ठ, निर्हेतुक एव समरस होना चाहिए, पर घनानन्द लौकिक प्रेम में भी इसे स्वीकार करते हैं। यही भक्त-कवियों से उनका पार्थक्य है। एक बात और है और वह यह कि जिस प्रकार उन्होंने रीति की साम्प्रदायिकता से अपनी रचनाओं को मुक्त रखता है उसी प्रकार उन्होंने अपने भक्तिपरक भावों को भी भक्ति की साम्प्रदायिकता से स्वच्छद रखा है। उन्होंने अपने जीवन के अन्तिम समय में निबार्क-संप्रदाय में दीक्षा ली थी, पर इस स्थिति में रहकर भी वह 'लौकिक सुजान का नाम' विस्मृत न कर सके। श्रीकृष्ण का सुजान, जानराय, जान आदि विशेषण रख कर वह उनकी प्रेममयी कथा निरंतर गाते रहे। कृष्ण-लीला उनकी अभिव्यक्ति के लिए सामग्री बन गई। इस सामग्री का उपयोग उन्होंने साधन के रूप में किया, साध्य के रूप में नहीं। सूर अथवा इसी कोटि के अन्य भक्त-कवियों की भाँति उन्होंने अपने 'सुजान श्रीकृष्ण' को कभी प्रभु के रूप में याद नहीं किया। 'पदावली' में उनकी कुछ ऐसी रचनाएँ अवश्य सगृहीत हैं जिनसे उनकी भक्ति-भावना का आभास मिलता है, परन्तु उनकी संपूर्ण रचनाओं में उनका वही स्थान है जो केशव, बिहारी, देव, सेनापति आदि की रचनाओं में उनकी कतिपय भक्तिपरक रचनाओं को दिया जाता है। अन्यथा पद्माकर, मतिराम, देव आदि की जैसी उक्तियाँ हैं वैसी ही उनकी भी हैं। बिहारी ने अपनी 'सतसई' में कई भक्तिपरक दोहों की रचना की है; सेनापति ने राम, कृष्ण गंगा आदि की स्तुति में अपनी भक्ति-भावना का अत्यन्त सुन्दर परिचय दिया है; रहीम ने प्रायः सभी देवी-देवताओं के सम्बन्ध में कुछ-न-कुछ कहा है; पद्माकर ने तो 'गंगा लहरी' ही लिख डाली है और शेख तथा आलम ने भी अपनी भक्ति-भावना का परिचय दिया है। परन्तु वे भक्त नहीं, शृङ्गारी कवि ही स्वीकृत हैं। इसलिए घनानन्द को भी हम शृङ्गारी कवि ही मान सकते हैं।

काव्य-शैली के प्रयोग की दृष्टि से भी घनानन्द शृङ्गारी कवि ही ठहरते हैं। कृष्ण-भक्त कवियों की अधिकांश रचनाएँ गीतों में ही मिलती हैं। भक्ति-भावना के स्फुरण के लिए गीत ही अधिक उपयुक्त होते हैं। घनानन्द ने भी गीत लिखे हैं और वे विविध राग-रागिनियों से समन्वित भी हैं, परन्तु उनमें वह तन्मयता, वह भाव-गांभीर्य, वह अर्थ-गौरव और भाषा का काट-छाँट नहीं है जो उनके कवित्त-सवैयों में पाई जाती है। उनके गीत भक्त कवियों के गीतों की अनुकृति-से लगते हैं, परन्तु उनके कवित्त-सवैयों में उनका हृदय बोलता हुआ-सा सुनाई पड़ता है। उनकी यह प्रवृत्ति शृङ्गारी कवियों की प्रवृत्ति है। शृङ्गारी कवियों की भाँति उन्हें कवित्त और सवैयों की रचना में जो सफलता मिली है वह उन्हें गीतों की रचना में नहीं मिल सकी है।

घनानन्द के शृङ्गारी-कवि होने के पक्ष में एक बात और विचारणीय है। कृष्ण-भक्त कवि प्रबन्ध-रचना की ओर नहीं मुड़े। अपनी भक्ति-भावना के प्रवाह में उन्होंने इसकी आवश्यकता नहीं समझी। प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के शब्दों में 'रीतिबद्ध शृङ्गार की रचना करनेवाले भी प्रबन्ध की ओर उन्मुख नहीं हुए', क्योंकि उन्हें अपनी अनूठी उक्तियों-द्वारा अपने आश्रयदाताओं को प्रसन्न करना पड़ता था। घनानन्द के सामने न तो कृष्ण-भक्त कवियों की परिस्थिति थी और न रीतिबद्ध-शृङ्गारी कवियों की। इसलिए वह प्रबन्ध-रचना की ओर भी मुड़े। 'दान-घटा', 'गिरि गाथा', 'सरस वसत', 'अनुभव-चंद्रिका', 'रंगबधाई', 'प्रेम-पद्धति', 'धाम-चमत्कार' आदि उनकी इसी प्रकार की रचनाएँ हैं जो श्रीकृष्ण विषयक होने पर भी उन्हें भक्ति-कवियों की श्रेणी में बैठाने में असमर्थ हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानन्द किसी भी दृष्टि से भक्त-कवियों की श्रेणी में सम्मिलित नहीं किए जा सकते। उनकी वृत्ति मुख्यतः शृङ्गारी है जो अपने ऊपर कृष्ण-भक्ति की मीना आवरण डालकर हमारे सामने व्यक्त हुई है। मीने घूँघट के भीतर से जैसे नायिका के मुख की आकृति और उसकी आभा फलकती रहती है वैसे ही भक्ति के मीने आवरण के भीतर से घनानन्द की शृङ्गारी भावनाएँ हमें अपना आभास देती रहती

है। इस कारण वह कृष्ण-भक्त होने पर भी कृष्ण-भक्त कवियों की पंक्ति में बैठने के अधिकारी नहीं माने जा सकते।

घनानंद और बिहारी : तुलनात्मक अध्ययन

घनानंद की काव्य-प्रवृत्तियों के सम्बन्ध में यहाँ तक विचार करने के पश्चात् अब हमें यह देखना है कि रीतिबद्ध काव्य-धारा के प्रमुख कवि बिहारी से उनका कहाँ साम्य और कहाँ विरोध है। घनानंद और बिहारी दोनों शृङ्गार-काल के कवि हैं। बिहारी (सं० १६५२-१७२७) शृङ्गार-काल के पूर्वार्द्ध के कवि हैं और घनानंद (सं० १७४६-१८१७) उसके उत्तरार्द्ध के। इस प्रकार काल-क्रम के अनुसार दोनों को स्थिति में लगभग एक शताब्दी का अन्तर है। इस बीच मुगल-साम्राज्य कहाँ-से-कहाँ खसक आया, इसे भारतीय इतिहास के विद्यार्थी भली भाँति जानते हैं। बिहारो का समय मुगल-साम्राज्य के उत्कर्ष का समय था। ऐसे समय में भोग-विलास के साधन अपनी चरम सीमा पर पहुँचे हुए थे। राजदरबारों में कभी संगीत की मधुर ध्वनि सुनाई पड़ती थी, कभी कवियों की वाणी की अजस्र धारा प्रवाहित होती थी तो कभी नर्तकियों के हाव-भाव से मस्ती का वातावरण उत्पन्न हो जाता था। यदि साहित्य समाज का दर्पण है तो यह स्वीकार करना होगा कि उस समय जिस साहित्य का निर्माण हुआ वह उक्त वातावरण के सर्वथा अनुकूल था। उस समय के कवि लोक-रुचि के परिष्कारक न होकर लोक-रुचि के पोषक थे। बिहारी भी इसी कोटि के कवि थे। नारी के अंग-प्रत्यंग परखने तथा रति की विविध क्रीड़ाओं के वर्णन में ही उन्होंने अपनी सारी काव्य-प्रतिभा लगा दी और अपने आश्रय-दाता का मनोरंजन करते रहे। उन्होंने प्रेम की विविध दशाओं का वर्णन किया, पर अपने व्यक्तिगत जीवन में उनका कभी अनुभव नहीं किया। नारी के प्रति उन्होंने भोग-विलास की दृष्टि से देखा और उसी रूप में उसका चित्रण किया। युग की यही माँग थी और इसकी उन्होंने जी-भर पूर्ति की। परन्तु घनानंद के सम्बन्ध में हम यह बात नहीं कह सकते।

घनानंद का समय मुगल-साम्राज्य के पराभव का समय था। उस समय केन्द्र की सारी शक्तियाँ तितर-बितर हो गई थीं और सामन्ती राज्य

सत्ता-हीन हो गए थे। सबको अपनी-अपनी जान के लाले पड़े थे। ऐसी स्थिति में कवियों की विलासमयी वाणी सुनने की किसी को फुसंत नहीं थी। बेचारे देव आजन्म इधर-उधर भटकते रहे और उन्हें एक भी अच्छे आश्रयदाता नहीं मिला। हिन्दी-साहित्य के विकास की दृष्टि से यह शुभ ही सिद्ध हुआ। आश्रयदाता के अभाव में हिन्दी-कवियों को स्वतंत्र रूप में अपनी भावाभिव्यक्ति का अवसर मिला और उन्होंने लोक-रुचि के प्रवाह में न बहकर ऐसी रचनाएँ की जो लोक-रुचि की परिष्कारक सिद्ध हुईं। ऐसे ही कवियों में घनानन्द की गणना की जाती है।

घनानन्द और बिहारी की काव्य-प्रतिभा में भी अन्तर है। बिहारी की रचनाएँ रीतिबद्ध-काव्य-धारा के अन्तर्गत लक्ष्यमात्र काव्य मानी जाती हैं। लक्ष्यमात्र वे इसलिए है कि उनमें न तो शृङ्गार के भेदों का क्रमबद्ध वर्णन है और न समग्र भेदों के उदाहरण जुटाने का प्रयास। अपनी इस स्वच्छन्दता के कारण बिहारी अपने समय के उन रीति-ग्रन्थ लिखनेवालों से भिन्न प्रतीत होते हैं जो शास्त्र में गिनाई सामग्री की योजना करने में लगे रहते थे। घनानन्द भी बिहारी की भाँति शृङ्गारी-कवि है, परन्तु उन्होंने अपने काव्य में बिहारी से भी अधिक अपनी स्वच्छन्दता का परिचय दिया है। वह न तो लक्षणबद्ध काव्य के ढर्रे पर चले हैं और न लक्ष्यमात्र काव्य के। इन दोनों के प्रति उनका विद्रोह रीति-मुक्त अथवा स्वच्छन्द काव्य-धारा के रूप में व्यक्त हुआ है। उनका काव्य शुद्ध प्रेम-काव्य है जिसमें उनकी अनुभूतियों का वेग स्वाभाविक ढंग से व्यक्त हुआ है। बिहारी का भी काव्य-विषय प्रेम ही है, परन्तु प्रेम के प्रति उनका सहज आकर्षण न होकर केवल बौधिक है। यही कारण है कि उनका शृंगार-वर्णन हमारे हृदय को स्पर्श न कर हमारे मस्तिष्क को चमत्कृत कर देता है। एक उदाहरण लीजिए:—

‘ताहि देखि मन तीरथनि, बिकटनि जाय बलाय ।

जा मृगनैनी के सदा, बेनी परसत पाय ॥’

बिहारी के उक्त दोहे में बिहारी की रसिकता है, बिहारी की मस्ती है, बिहारी की विलासिता है, बिहारी का नारी के प्रति भद्दा दृष्टिकोण है, बिहारी का मस्तिष्क है और इन सब के साथ बिहारी का काव्य-कौशल

है। बिहारी कल्पना के स्ताद हैं। उनका रूप-वर्णन काल्पनिक है, उनका संयोग वर्णन काल्पनिक है और उनका वियोग-वर्णन काल्पनिक है। वह प्रेम की गहरी घाटियों में कभी नहीं उतरे, दूर से उनका दृश्य श्रवण देखते रहे। इसलिए उनका सारा काव्य उनकी 'दिमागी ऐयाशी' का नमूना बनकर रह गया है :—

‘कन देबो सौँप्यो ससुर, बहू थुरहथी जानि ।

रूप-रहँचटें लगि लग्यो, सांगन सब जग आनि ॥’

नायिका की सुकुमारता के सम्बन्ध में उनका यह दोहा लीजिए और इसमें कल्पना का उद्धान देखिए :—

‘छाले परिबे के डरनि, सकै न हाथ छुवाय ।

भ्रमकति हिये गुलाब के, भँवा भँवावत पाय ॥’

घनानन्द ने भी अपने काव्य में यत्रतत्र नायिका के रूप की झाकी उतारी है जिससे न तो उनके स्थूल दृष्टिकोण का आभास मिलता है, न उनकी अतिशयोक्ति प्रवृत्ति का और न उनकी कल्पना की ऊँची उद्धान का। नायिका के रूप का जो प्रभाव उनके मन पर पडा है उसी का हूबहू चित्र उन्होंने उदार दिया है :—

‘लाजनि लपेटी चितवनि भेद-भाव-भरी,

लसति ललित लोल चख-तिरझानि मैं ।

छबि को सदन, गोरो बदन, रुचिर भाल,

रस निचुरत मीठी मृदु सुसक्यानि मैं ॥

दसन-दमक फैलि हिये मोती-माल होति,

पिय सों लड़कि प्रेम पगी बतरानि मैं ।

आनँद की निधि जगमगति छबीली बाल,

अंगनि अनंग-रंग डुरि-सुरि जानि मैं ॥’

घनानन्द नायिका-भेद के चक्कर में नहीं पड़े। ‘सुजान’ के रूप ने उन्हें इतना आकृष्ट किया कि वह उसी के हो रहे और अपने जीवन के अंत तक उसी के बने रहे। उसके रूप-सौंदर्य ने उन पर ऐसा जादू डाला कि वह उसके वर्णन में ही असमर्थ हो गए :—

‘रूप की उभलि आछे आनन पै नई-नई,
 तैसी तरुनई तेह-ओपी अरुनई है ।
 उलटि अनंग-रंग की तरंग अंग-अग,
 भूषन-बसन भरि आभा फैल गई है ॥
 महारस-भीर परै लोचन अधीर तरै,
 आछी ओक धरै प्यास-पीर सरसई है ।
 कैसे घनआनंद सुजान प्यारी छबि कहौ,
 दीठि तौ चकित और थकित मत भई है ॥’

ऐसे रूप की रीति में क्या अनोखापन है, इसे भी घनानंद के शब्दों में जान लीजिए :—

‘रावेर रूप की रीति अनूप, नयो-नयो लागत ज्यों-ज्यों निहारिये ।’

घनानंद के इस कथन में उक्ति-चमत्कार तो है ही, साथ ही उनकी अनुभूति की स्वीकृति भी है। बिहारी ने भी अपनी एक नायिका के संबंध में कुछ ऐसी ही बात कही है, परन्तु उससे उनकी स्थूल कल्पना का ही आभास मिलता है :—

‘लिखन बैठि जाकी सबिहि, गहि गहि गरब गरूर ।

भये न केते जगत के, चतुर चितेरे कूर ॥’

बिहारी का यह दोहा पढ़कर पाठक उनके उक्ति-चमत्कार की प्रशंसा करके रह जायगा, पर घनानंद की पंक्तियों में उसे रूप की अलौकिक छवि का आभास मिलेगा।

बिहारी और घनानंद, दोनों का काव्य-विषय शृंगार है। बिहारी ने संयोग और वियोग—शृंगार के दोनों पक्षों में अपनी काव्य-प्रतिभा का परिचय दिया है। इसलिए उन्हें हम न तो संयोग-पक्ष का कवि कह सकते हैं और न वियोग-पक्ष का। संयोग और वियोग, दोनों पक्षों के चित्रण में उनकी कला का एक ही रूप है। परन्तु घनानंद के शृंगार-वर्णन के संबंध में यह बात नहीं कही जा सकती। घनानंद की काव्य-प्रवृत्ति वियोगात्मक है। इसलिए वह शृंगार के वियोग-पक्ष के सर्वोत्कृष्ट कवि माने जाते हैं। हिन्दी-काव्य में उनका विरह-वर्णन अद्वितीय है। बिहारी क्या, दिन्ही का

कोई भी कवि इस क्षेत्र में उनकी टक्कर का नहीं है। उनकी विरहातुभूति को लक्ष्य कर श्री रामधारी सिंह 'दिनकर' ने लिखा है—'विरह तो घनानंद की पूँजी ठहरा। विरह के जो स्वर उनके हृदय से निकले हैं वे रीति-काल तो क्या, मूर की कविता में भी दुर्लभता से मिलते हैं। रीति-काल की बौद्धिक विरहातुभूति की निष्प्राणता और कुंठा के वातावरण में घनानंद की पीड़ा की टीस सहसा ही हृदय को चीर देती है और मन सहज ही यह मान लेता है कि दूसरो के लिए किराए पर आँसू बहानेवालो के बीच यह एक ऐसा कवि है जो सचमुच अपनी पीड़ा से रो रहा है।' रीतिबद्ध-कवियों में बिहारी का विरह-वर्णन अत्यन्त उत्कृष्ट समझा जाता है, परन्तु उनके विरह-वर्णन में वह विशेषता नहीं मिलती जो घनानंद के विरह-वर्णन में पाई जाती है। बिहारी का विरह-वर्णन बौद्धिक है और घनानंद का स्वानुभूति-संपन्न। इसे हम यों भी कह सकते हैं कि घनानंद ने अपने आँसुओं से अपने काव्य का शृंगार किया है, इसलिए वह आत्म-व्यंजक है और बिहारी ने दूसरो के आँसुओं से अपने काव्य का शृंगार किया है, इसलिए वह पर-व्यंजक है। यह अन्तर उदाहरण से और भी स्पष्ट हो जायगा। बिहारी कहते हैं :—

'पलनि प्रगटि बरुनीन बदि, छन कपोल ठहरात ।

आँसुवा परि छतिया छनक, छनछनाय छपि जात ॥'

× × ×

'इत आवति, चलिजात उत, चली छः सातक हाथ ।

चढी हिडोरे-सी रहै, लगी उसासन साथ ॥'

× × ×

'आड़े दै आले बसन, जाड़े हू की राति ।

साहस कै कै नेह-बस, सखी सबै दिग जाति ॥'

× × ×

यह दशा है वियोग में बिहारी की विरहिणियों की। ध्यान में देखा जाय तो पता चलेगा कि वियोग-वर्णन में बिहारी का उद्देश्य विरहिणियों की अन्तर्दशाओं का चित्रण करना नहीं, वरन् शास्त्रीय पद्धति के अनुसार

उनकी बाह्य दशाओं का ऊहात्मक वर्णन करना है। इसकी तुलना में घनानंद क्या कहते हैं, यह भी समझ लीजिए :—

‘उठि न सकत, ससकत नैन-वान-बिंधे,
इते हू पै विषम विषाद-जुर लू बरै ।
सूरे पन-पूरे हेत-खेत तैं हटै न कहूँ,
प्रीति-बोझ बापुरे भए है दबि कूबरे ॥
संकट-समूह मैं बिचारे धिरे घूटै सदा;
जानी न जात जान ! कैसे प्रान ऊबरे ।
नेही दुखियानि की यहै गति अनंदघन,
चिंता मुरभानि सहै न्याय रहैं दूबरे ॥’

एक विरहिणी की यह युक्ति भी विचरणीय है :—

‘घर बन बीधिन मैं जित-तित तुम्हें देखौ,
इते हू पै जान ! भई नई बिरहामई ।
विषम उदेग-आगि लपटै अन्तर लागैं,
कैसें कहौ जैसें कछु तचनि महातई ॥
फूटि-फूटि, टूक-टूक हूँ कै उड़ि जाय हियो,
बचिबो अचंभो, मीचौ निदर करैगई ।
आनंद के घन लखैं अनलखैं दुहूँ ओर,
दईमारी हारी हम आप हौ निरदई ॥’

वियोग घनानन्द और उनकी विरहिणियों के जीवन का एक ऐसा अंग बन गया है कि उन्हें संयोग में भी वियोग की खटक लगी रहती है। ‘मिले हूँ मैं मारै जारै खरक बिछोह की’—का यही मतलब है। उन्हें न तो संयोग में चैन है और न वियोग में। तड़पना, छटपटाना, रोना-धोना उनका स्वभाव-सा हो गया है। बिहारी की विरहिणियाँ इस स्थिति में नहीं हैं। यदि संयोग में उनका रति-विलास अपनी चरम सीमा पर है तो वियोग में भी उनकी दशा किसी अग्नि-पुंज से कम नहीं है। इससे यह ध्वनित होता है कि बिहारी की विरहिणियों का प्रेम वासना-जन्य है और वे वासनामय प्रेम की उपासिका हैं।

घनानन्द और बिहारी, दोनो ने प्रकृति को उद्दीपन के रूप में ही ग्रहण किया है। बिहारी का षट्श्रुतु-वर्णन रीतिबद्ध-काव्य में अत्यन्त उत्कृष्ट और सुन्दर है, परन्तु वह है शास्त्रबद्ध। उसमें उक्ति-चमत्कार के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। संयोग में पावस का यह चमत्कार देखिए :—

‘छिनकु चलति, ठठकति छिनकु, भुज प्रीतम-गर डारि ।

चढ़ी अटा देखति छटा, बिज्जु-छटा-सी नारि ॥’

इसी प्रकार वियोग-पक्ष में यह दोहा लीजिए :—

‘पावक-भरते मेह-भर, दाहक दुसह विशेष ।

दहै देह वाके परस, याहि दगन ही देख ॥’

घनानन्द भी अपने प्रकृति-वर्णन में उद्दीपन के पाश से मुक्त नहीं हैं। उन्होंने बिहारी की भाँति षट्श्रुतुओं का वर्णन तो नहीं किया है, पर चातक, कोयल, घन, बिजली और होली को वह विस्मृत नहीं कर सके हैं। फागुन मास में उनकी एक विरहिणी पर क्या बीत रही है, इसका अनुभव निम्न पक्तियों में कीजिए :—

‘फागुन महीना की कही न परैं बातें, दिन—

रातैं जैसेँ बीतत सुने तैं डफ-घोर कों ।

कोऊ उठै तान गाय, प्रान बान पैठि जाय,

हाय चित-बीच, पै न पाऊँ चित-चोर कों ॥

मची है चुहल चहुँ दिसि चोप-चाँचरि सों,

कासों कहौ, सहौ हौ, वियोग-भ्रकभोर कों ।’

मेरो मन आली वा बिसासी बनमाली बिन,

बाचरे लौ दौरि-दौरि परैं सब ओर कों ॥’

घनानन्द की ऐसी रचनाएँ उनकी उन प्रारम्भिक रचनाओं के अत-रगत आती हैं जो काव्य-रीतियों से प्रभावित हैं। उन्होंने अपने काव्य में प्रकृति को अत्यधिक महत्त्व नहीं दिया है। उसका जितना अंश उन्होंने लिया है वह भी परिमित है और उसके कुछ चुने हुए प्रसङ्ग ही मिलते हैं।

यहाँ तक के विवेचन से यह स्पष्ट है कि यदि बिहारी अपनी रचनाओं में कला-प्रधान हैं तो घनानन्द भाव-प्रधान। भावुक कवि होने के

नाते घनानन्द ने रस-परिपाक की ओर ही अधिक ध्यान दिया है। वह कवादी न होकर रसवादी थे। उन्होंने अपने भावावेग को कभी अपनी काकारिता से दबाने की चेष्टा नहीं की। उनका विश्वास था कि काव्य कला का प्रयोग उसी सीमा तक वाञ्छित है जिस सीमा तक वह भावो उत्कर्ष में सहायक होती है। भावों पर अपना प्रभुत्व एवं एकाधिकार जमवाली कला मस्तिष्क को मस्कोरने वाली होती है, हृदय को उद्वेलित कवाली नहीं। अपनी इस प्रवृत्ति के कारण उन्होंने अपनी रचनाओं में अकारो का प्रयोग अत्यन्त स्वाभिक ढङ्ग से किया है। इसके विरुद्ध बिहारी चकारवादी कवि थे। उन्होंने अपनी रचनाओं में अधिकांश शब्दों की कलबाजी ही दिखाई है। नायिका की एङ्गी से उसकी चोटी तक के वर्णन में उन्हें भाषा-कोश और अलंकार-शास्त्र का एक-एक रत्न परखा है और उससे अपना काव्य का शृङ्गार किया है। उन्होंने कविता की है अपनी वाणी, अपनी प्रतिभा, अपनी बहुज्ञता और अपनी शास्त्रीय विद्वता का पाठको के हृदय पसिक्का जमाने के लिए। पर घनानन्द का यह उद्देश्य नहीं था। उनका कविता का स्रोत उनके हृदय से अनायास ही फूट पडा था और वह कविता गये। उनकी कविता को परखने के लिए उनका-सा हृदय चाहिए। बिहारी की कविता बहिर्मुखी है। इस लिए उसके जौहर कोई भी काव्य-शास्त्र परख सकता है। परन्तु घनानन्द की कविता का मूल्यांकन करने के लिए काव्य-शास्त्र के ज्ञान के साथ-साथ हृदय की विविध अन्तर्दशाओं का ज्ञान भी अपेक्षित है। दोनों की काव्य-साधना पर विचार करते हुए श्री शम्भु प्रसाद बहुगुना ने लिखा है—‘बिहारी की कविता काट-छाँट कर सँवारे हुए फूलों का गुलदस्ता अथवा सगमरमरो की चित्रकला है तो घनानन्द की कविता, मीरों के काव्य को भौंति उस विरहिणी का घर है जिसके आँसू शून्य में सूख जाते हैं और जो बीती हुई बेला और भुलाया हुआ प्यार होने से अपने उच्छ्वासों के आँसुओं की माला पिरोया करती है।’

भाषा की दृष्टि से यदि देखा जायगा तो ज्ञात होगा कि घनानन्द और बिहारी दोनों ब्रजभाषा के कवि हैं। दोनों ने ब्रजमडल में रहकर अपना समय बिताया है और इस प्रकार ब्रजभाषा की आत्मा से परिचय

प्राप्त किया है। दोनों ने अपनी रचि और प्रतिभा के अनुरूप ब्रजभाषा को नयी शक्तियों से मंडित किया है और उसमें मुहावरों तथा लोकोक्तियों का समावेश कर उसे सजीवता प्रदान की है। दोनों की भाषा में नाद-सौंदर्य है और दोनों ने वाक्य-ध्वनि, पद-ध्वनि और पदाश-ध्वनि से काम लिया है। प्रवाह और गति भी दोनों की भाषा में समान है। बोल-चाल के शब्द भी दोनों ने अपनाएँ हैं। परन्तु फिर भी दोनों की भाषा में अन्तर है। घनानन्द की भाषा बिहारी की भाषा की अपेक्षा अधिक सरस, लचीली, भावानुकूल, विषयपरक और व्याकरण के नियमों से बंधी हुई है। इसके अतिरिक्त घनानन्द ने अपने कवित्त-सवैयों की ब्रजभाषा में विदेशी शब्दों का प्रयोग नहीं किया है। लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ से भी उनकी भाषा परिपूर्ण है। मुहावरों के प्रयोग में भी वह बिहारी से आगे हैं। विरोधमूलक प्रयोग-वैचित्र्य से चुभती हुई वचन-वक्रता का आविर्भाव जैसा उनकी भाषा में हुआ है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। श्री शम्भु प्रसाद बहुगुणा के शब्दों में 'भाषा की समाहार और समास-शक्ति के कारण बिहारी बड़े कवि हैं, किंतु भाषा की सरल स्वाभाविक स्वच्छता और वेदना की कर्ण अभिव्यक्ति के लिए घनानन्द रीति-काल के कवियों में अद्वितीय हैं।' संक्षेप में बिहारी की भाषा कृत्रिम और घनानन्द की भाषा स्वाभाविक है। छंद-योजना की दृष्टि से बिहारी घनानन्द से बहुत पीछे हैं। बिहारी ने केवल दोहे-सोरठे लिखे हैं, पर घनानन्द ने दोहों और सोरठों के अतिरिक्त कवित्त, सवैया, छप्पय, पद आदि अनेक छन्दों में अपनी काव्य-प्रतिभा का चमत्कार दिखाया है। इन छंदों में उनके कवित्त-सवैये ही भाव, भाषा और शैली की दृष्टि से बेजोड़ हैं। इस क्षेत्र में हिन्दी का कोई भी रीतिबद्ध अथवा रीतिमुक्त कवि उनसे होड़ नहीं ले सकता। दोहों के प्रयोग में बिहारी की भी ऐसी ही स्थिति है। उनके दोहे 'नाविक के तीर' कहे गए हैं। उनमें भाषा की ऐसी सुन्दर समाहार और समास शक्ति है कि उनके सम्बन्ध में 'गागर में सागर' वाली कहावत चरितार्थ होती है। घनानन्द को अपने कवित्त और सवैयों में भावों की अच्छी दौड़ लगाने का अवसर मिला है। इसलिए उनमें भाषा का संकोच नहीं है। फिर भी उसमें निरर्थक शब्दों का समावेश नहीं हो पाया

है। मुक्तक दोनो है, पर घनानन्द प्रबंध की ओर भी झुके हुए हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि बिहारी और घनानन्द, दोनो की काव्य प्रतिभाओं में पर्याप्त अन्तर है। घनानन्द को प्रेम-भावना यदि आत्मिक सौंदर्यान्वेषिणी है तो बिहारी की बाह्य सौंदर्यान्वेषिणी। प्रेम की वह गहन अनुभूति जो घनानन्द की रचनाओं में पाई जाती है, बिहारी की रचनाओं में नहीं है। पुनरावृत्ति के लिए यह कहा जा सकता कि बिहारी को घनानन्द की भाँति प्रेम की विविध अंतर्दशाओं का ज्ञान नहीं है। इस कारण जहाँ घनानन्द में अभिव्यक्ति की स्वच्छदता पाई जाती है वहाँ बिहारी में काव्य की बधी-बँधई परंपरा को पालन करने की प्रवृत्ति। अपनी इस प्रवृत्ति के कारण बिहारी कला की दृष्टि से ही अपने काव्य में ऊँचे उठ सके हैं। उनकी भाषा में जो समास-शक्ति, जो प्रवाह, जो चुलबुलापन, जो चमत्कार, जो विविधता और जो आकर्षण है वह उनकी कला की देन है। घनानन्द में कलात्मक प्रयत्न नहीं है। वह अपनी वियोग-व्यथा के स्वाभाविक चित्रण के कारण ही महान है।